

جامعة مؤتة

عمادة الدراسات العليا

ثريا العريِّض شاعرة

إعداد الطالب

مجدي عيد الأحمدي

إشراف

الدكتور طارق المجالي

رسالة مقدمـــة إلى عمـــادة الدراسات العليـــا
استكمـــالاً لمتطلبـــات الحصـــول على درجـــة
الماجستير في الأدب قسم اللغة العربية وآدابها

جامعة مؤتة، 2006

بسم الله الرحمن الرحيم



MUTAH UNIVERSITY
Deanship of Graduate Studies

جامعة مؤتة
عمادة الدراسات العليا

نموذج رقم (14)

إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب مجدي عيد الأحمدي الموسومة بـــ:

ثريا العريض شاعرة

استكمالا لمتطلبات الحصول على درجة الماجستير في **اللغة العربية.**

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
د. طارق عبدالقادر المجالي		2006/12/14	مشرفاً ورئيسا
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة		2006/12/14	عضواً
أ.د. محمد علي الشوابكه		2006/12/14	عضواً
أ.د. سمير بدوان القطامي		2006/12/14	عضواً

عميد الدراسات العليا

أ.د. حسام الدين المبيضين



MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330

مؤته – الكرك – الأردن
الرمز البريدي :61710
تلفون :03/2372380-99
فرعي 5328-5330

الإهداء

أُهدي هذا البحث إلى نبع الحنان المتدفق أمي الغالية، إلى القائد المحنّك أبـــي الغالي، إلى أفراد أُسرتي "ماجد، ماجدة ،علي، مها مشاعل، وجدي".

إلى خالي العزيز عمر، إلى كلِّ غريبٍ في وطنه، إلى كلِّ إنسان ينتمي إلـــى الإنسانية، إلى كلِّ شخصٍ قاتل من أجل مبادئه، إلى من غرّبتـــهُ الأيـــام، وأرّقتـــهُ الأحلام، إلى ذلك السراب الجميل الذي يبتعد كلّما اقترب منه.

مجدي عيد الأحمدي

الشكر والتقدير

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على المعلم الأول معلم البشرية سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم وعلى آله وصحبه أجمعين. بعد أن منّ اللهُ عليّ بإنجاز هذا البحث المتواضع، لا بُدّ لي أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى الدكتور الفاضل طارق المجالي لتفضله بالإشراف على هذه الرسالة والذي منحني كل الوقت والجهد والاهتمام والمتابعة خلال فترة إعداد البحث، كما وأشكر الأساتذة الكرام الدكتور: حسن النعمي، والدكتور: فواز اللعبون، والأستاذ: محمد الدبيسي، والأستاذ الدكتور: سامح الرواشدة الذي أخذ بيدي إلى مواطن الإبداع.

مجدي عيد الأحمدي

قائمة المحتويات

المحتـــــوى	الصفحة

المحتـــــوى	الصفحة

المحتـــــوى	الصفحة

قائمة الجداول

قائمة الأشكال

ملخّص

ثريّــا العريِّــض شاعــرة

مجدي بن عيد الأحمدي

جامعة مؤتة، 2006م

تتناول هذه الدراسة شعر الشاعرة السعودية ثريّا العريِّض من خـــلال عـــدة محاور منها: تتبع الوطن، والكيفية التي يحضر بها في قصـــائدها، وكشـــف البُعـــد الإنساني، والعوامل التي ساهمت في ظهـــوره، والاغتـــراب بمظـــاهره المختلفـــة، والنظرة التي تحملِها للمدينة، كما تطرّقت الدراسة إلى اللغة الشعرية من (تنـــاص، وانزياح، وتكرار، واستفهام، وحوار، وعرض قصصي، ورمـــز) بالإضـــافة إلـــى الصورة الفنية بأنماطها المتنوعة، والموسيقى، والإيقاع.

Abstract

Thurayya Al- Arayyidh

Majdi bin Eid Al- Ahmadi

Mu'tah University, 2006

This study focuses on the poems of the Saudi Poetess Thurayya Al-Arayyidh by discussing the following issues: following up the home affairs and the way in which it appears in her poems, showing the human dimention, immigration and its different aspects, and her view to the city.

The study also discusses the figures of speech used in her poem such as quotation, displacement, repition, interrogative, dialogue, narration, symbol, music, rhythm and the artistic image with its types.

الفصل الأول

ثريا العريض حياتها الشخصية والأدبية والشعرية

1. 1 المقدمة:

الحمد لله والصلاة والسلام على رسول الله، وعلى آله وصحبه أجمعين، أمّـا بعد:

فتعتبر الشاعرة السعودية (ثريا العرَّيض) إحدى المبدعات، فهي أديبةٌ تمتلك القلم الذي يُسطِّر في كلِّ مكان، ويخفق بكلِّ المشاعر، لها في التربية إسهامات، وفي التخطيط كذلك، استخدمت كلماتها، فكتبت شعراً ونثراً، وكان لهـا حضـورٌ مميـزٌ وبارز في الصحف والمجلات، وفي البرامج التلفزيونية، لكنّها لـم تحـظَ بدراسـة مستقلة تتناول قصائدها، ورغم وجود بعض الدراسات التي تناولت بعض قصـائدها إلّا أنّها لا تُعتبر دراسة فنية وافية، ولذلك اخترتها شـعرها لتكـون مـدار بحثـي، بالإضافة إلى رغبتي الجامحة في إنصاف المرأة السعودية الشاعرة من خلال تتبـع مكامن الإبداع لديها، ولقد أفدت في دراستي من عدة مناهج لإيماني التام بأنّ المنهج الواحد قاصر عن أن يستخرج كلّ ما نبحث عنه في البحث، فأخذت مـن المـنهج التاريخي، والاجتماعي في دراسة حياة الشاعرة، وعوامل تشكيل ثقافتها، واسـتعنت بعلم النفس، والمناهج الأسلوبية الفنية في دراسة النصـوص، محـاولاً اسـتنطاقها وتحليلها، ولقد قمت بتقسيم الدراسة إلى خمسة فصول: الفصل الأول يضم المقدمة، والتمهيد، والبداية الحقيقية للمرأة السعودية في مجال الشعر، وبعد ذلك تطرقت إلى الشاعرة (ثريا العريّض) وحياتها الشخصية والأدبية، وأعمالها الشعرية، وآراء النقاد في شعرها، وجاء بعد ذلك الفصل الثاني الذي يحتوي على الوطن، والتصور الذي يتملك الشاعرة تُجاه الوطن، ثم تعرضت إلـى الإنسـانية والاغتـراب، ونظرتهـا للمدينة، ودار الفصل الثالث حول اللغة الشعرية وما فيها من أسـاليب (الانزيـاح، التناص، التكرار، الاستفهام، العرض القصصي، الحوار، الرمز) ثم تناولت جوانب من التشكيل البصري الموجود لدى الشاعرة، أما الفصل الرابـع فاقتصـر علـى الصورة الفنية والحواس التي تُدركها، وأخيراً جاء الفصل الخامس ضاماً الموسيقى والإيقاع، وما بهِ من أوزان، وتدوير، وإيقاع داخلي، وقافية.

أمّا مصادر الدراسة التي اعتمدتها فهي متنوعة ومختلفة، كانت أعمال الشاعرة ودواوينها ومخطوطات حصلت عليها في المقام الأول، بالإضافة إلى مقالات، وأبحاث، ودراسات لباحثين من كلِّ مكان منشورة في الدوريات والكتب، سائلا المولى عز وجل التوفيق.

1. 2 التمهيد

طالما عانت المرأة من القمع والاضطهاد على مر العصور، حتى جاء الإسلام وأنصفها، فأوجب لها حقوقا وفرض عليها واجبات، لكنها ظلت تصطدم بالرفض والاحتقار إذا شاركت أو حاولت مشاركة الرجل في كثير من الأوقات، ومن الأمور التي أرادت المرأة المشاركة فيها الشعر، الذي بدأ على نمط القدماء فالخليل حدد بحورا فألزم الشعراء بهذه البحور، ولكن هذا الأمر لم يمنع بعض الشعراء من الخروج عن عروض الخليل، ومنهم أبو العتاهية الذي قال: بأعلى صوته - بعدما قالوا خرجت عن العروض– سبقت أنا العروض، ولقد كان معاصرا للخليل.

ومع مرور الأيام يأتي العصر الحديث بشعر اختلفوا في اسمه، فمنهم من قال: شعر التفعيلة، وآخرون قالوا: الشعر الحر، وظهور هذا الشعر قسم الناس إلى قسمين منهم: من سار على نمط القدماء، والتزم بعروض الخليل، وآخرون تقبلوا هذا التغيير، فأعجبوا بهذا الشعر ونظموا على وزنه، ولقد كان ظهوره في المجتمع العربي نتيجة للتأثير الغربي، ومن رواد هذا الشعر: نازك الملائكة، وبدر شاكر السياب.

وكون المجتمع السعودي لا يخرج عن بوتقة المجتمع العربي، فمن المسلمات أن يصل إليه هذا الشعر، فيشارك فيه الرجل كالعادة قبل المرأة التي ترزح تحت العادات، والتقاليد التي تتغلب بعض الأحيان على الدين، فكأن دخول المرأة في مجال الشعر كفرٌ لا يمسحه إلا التوبة والإقلاع عنه، وقبل الخوض في غمار قضية دخول المرأة السعودية، وكيفية دخولها في مجال الشعر، علينا التعرف على تركيبة المجتمع السعودي.

فالجزيرة العربية كانت تتكون من قبائل متعددة منتشرة في أرجائها متناحرة فيما بينها حتى جاء الملك عبد العزيز، ووحّد هذه الجزيرة المترامية الأطراف سنة 1351هـ[1]، فأصبحت تلك القبائل تحت حكم واحد وفي دولة جديدة تسمى "المملكة العربية السعودية" وذلك في يوم الخميس 1351/5/21[2].

وبعد هذا التأسيس نجد القبائل المكونة للمجتمع لا زالت تحتفظ بالعادات والتقاليد، بالإضافة لما تختزله من تعاليم الدين الإسلامي.

فهذا المجتمع لابد أن يرفض كل غريب رآه، وكلّ جديد عليه مثله مثل كل المجتمعات ومن الأدلة على ذلك، المثال الذي ذكرناه سابقاً في رفض أبي العتاهية لعروض الخليل عندما عابوا عليه ذلك، فكلُّ قديم في عصرنا جديدٌ في عصره الذي ظهر فيه.

فالشعر الحر عندما ظهر كان غريباً، لكنه ما لبث وقتاً حتى أصبح مألوفاً والمجتمع السعودي كونه جزءاً من المنظومة التي تُشكّل المجتمع العربي، فمن الطبيعي أن يصل إليه كلّ ما وصل إلى المجتمع العربي فجمع الشعر السعودي بين[3]:

1. الشعر العمودي
2. الشعر المرسل
3. الشعر المنثور: أو كما سمّاه محمد حسن عواد (شِنَر) حيث جمع بين الحرفين الأولين من كلمتي (شعر) و(نثر) فالشعر هنا - كما يقول - منصباً في قالبٍ نثري بدلاً من القالب النظمي[4].

---

(1) الزركلي، خير الدين، الوجيز في سيرة الملك عبد العزيز 1984 دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط 4 1984 ص151 .

(2) المصدر نفسه، ص158.

(3) الصوينع، عثمان الصالح، حركات التجديد في الشعر السعودي المعاصر جزء (2) ط1، 1481هـ، ص721 .

(4) العواد، محمد حسن، ديوان قمم الأولب نادي جدة (5) ، نقلاً عن (يوسف نوفل ، قراءة في ديوان الشعر السعودي النادي الأدبي، الرياض، 1981– 1401، ص3).

4. الشعر الحر

فلقد تناول الشعراء كلّ هذه الأنواع، ونحن في حديثنا عن شعر ثريا العريض الذي يُعدّ من الشعر الحر يهمنا معرفة أول من كتب الشعر الحر في المملكة العربية السعودية، فيقول طاهر زمخشري: إنّ أول من كتب الشعر الحر حمزة شحاته ثم محمد حسن عواد[1].

وهناك من يرى بأن العواد هو أول الناطقين به[2]، فظهور هذا الشعر واكبه تناقض في الآراء ما بين رافض ومؤيد، فالرفض كان لأسباب منها: مثلاً احتواء الشعر على الأسطورة التي فيها معاني لا يقبلها المجتمع" وهذا الهجوم خاطئ فالثقافات أصبحت متداخلة والقصيدة ليست في حدود التأثير والتأثر بل في نتائجه"[3].

ويعتبر خوض الشعراء واقتحامهم مجال الشعر الحر أكبر دليل على وجود فئة تذوقت، وتقبلت، واستمتعت بالوافد الجديد، وكان هذا الشدّ والجذب موجهاً للشعراء فكيف تكون ردود فعل المجتمع إذا خاضت المرأة في هذا المجال؟

فالمرأة شاركت في الشعر منذ القدم، ولكننا في حديثنا عن المرأة السعودية التي تعتبر من بين نساء العالم بعامة ونساء العرب بخاصة– تحكمها تقاليد وعادات - قد تطغى على التعاليم الإسلامية، حتى أنّ بعض الباحثين يتناسون ويتجنبون إقحام العنصر النسائي في أبحاثهم، فالأستاذ/خليف سعد الخليف في كتابه "الاتجاه الإسلامي في الشعر السعودي الحديث لم يورد أيَّ شاعرة، فهل إغفال العنصر النسائي بسبب عدم وجود شاعرات أم بسبب افتقادهم للاتجاه الإسلامي[4]؟

---

(1) مع شاعر الأفق الأخضر (طاهر زمخشري) مقابلة علوي الصافي اليمامة العدد131 رمضان نقلاً عن (عبد الله الحامد، في الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية، 1402، ص147).

(2) الصوينع، مرجع سابق، ص 723.

(3) البازعي، سعد، ثقافة الصحراء، دراسات في الجزيرة العربية المعاصر، الرياض، ط2، 1412هـ - 1991م، ص25.

(4) الهويش،عبد الله إبراهيم، ألوان من الفكر، ط1، 1421 -2000، ص98.

إذن فالمرأة تعرضت للرفض في البدايات التي كان التردد يشوبها، فتقول إملي نصر الله: "يخامرني شعور ككاتبة بأني في معظم الأحيان أخاطب من ليسوا بحاجة إلى خطابي"[1].

فهذا إحساس امرأة تنتمي لجنس النساء، فكيف يكون موقف الرجال، ومنهم هاشم جحدلي الذي يرى - من خلال وجهة نظر جمالية - أنّ المرأة هي القصيدة تمشي على الأرض فكيف تكتب القصيدة قصيدة[2]؟!

ولذلك ظل عدد الشاعرات على امتداد التاريخ قليلا بالنسبة للشعراء، فتقول شاعرتنا التي نحن بصدد دراستها: "إن المرأة كائن يفترض فيه السرية والكتابة مضمار للتعبير الجهري بكل صيغه، وتخشى أن يُقرأ إنتاجها على أنه اعترافات ذاتية بتجارب شخصية" [3]، وعلى العكس نجد موقف أحلام مستغانمي التي ترى أن الشعر عموما يتطلب الحرية[4].

وفي دخول الشاعرة السعودية تنوع، فمنهنّ من كتبت وسارت على نمط القدماء مثل: إنصاف بخاري عندما تقول[5]:

خليلي شُدّا رحلكم وتيمّما ديارَ الذي يهوى الفؤادُ وسلِّما[6]

وهناك شاعرات نظمن في الشعر الحر مثل: أشجان الهندي[7] عندما تقول:

قطفت سؤالا.

---

(1) جريدة اليوم 13\11\1995ص12.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه.

(4) المصدر نفسه.

(5) إنصاف بنت علي بن ذاكر بخاري من مواليد مكة المكرمة حاصلة على الدكتوراة في الأدب العربي من كلية التربية بمكة المكرمة عام 1422-2001 .

(6) المجلة العربية العدد 2378، 3/1421هـ - 6/2000م نقلاً عن (فواز اللعبون ،شعر المرأة السعودية رسالة دكتوراة).

(7) أشجان محمد بن حسن الهندي من مواليد جدة 1388 لها كتاب نقدي مطبوع وديوانها " للحلم رائحة المطر".

فأسلمني نوم كهف لكهف

جمعت سلال النعاس الثقيل

وأسلمت بعضي إلى بعضه

حلمت بنهر من التوت لا يستر العري بريحانة تتبرج للماء

حلمت بغصنين يرتعشان

فأخرجني النوم من ورطة[1]

ومنهنّ من كتبت الشعر العمودي والحر مثل: بديعة كشغري[2]، ولم يتوقفن عند هذا الحد بل دخلن في قصيدة النثر، ونظمن على شاكلتها مثل: فوزية أبو خالد.

ورغم هذه المحاولات في مجال الشعر، إلاّ أن البدايات كانت خجولة فالتحفّظ والتخوُّف كان يلفُّ هذه البدايات، فهناك أعمال إبداعية نُشرت خلف ألقاب مستعارة مثل (غجرية الريف، سمراء البدائع)[3]، إلا أن مرور الوقت كان كفيلا بالكشف عن الكثير من الأسماء التي بدأت خلف ألقاب مستعارة حتى تولّدت لديهن الثقة، فساهم ذلك في الإفصاح عن أعمالهن.

1. 3 البداية الحقيقية لدخول المرأة السعودية في مجال الشعر:

نستطيع القول إن دخول المرأة السعودية في مجال الشعر بدأ من أول ديوان صدر – دون ملابسات– وكان بعنوان "الأوزان الباكية " 1383 -1963[4]، وكان

---

(1) هندي، أشجان، ديوان للحلم رائحة المطر دار المدى دمشق 1998 ص59 .

(2) بديعة داوود محمد كشغري من مواليد الطائف لها إصدارات شعرية (الرمل إذا أزهر1995) مسرى الروح والزمن 1997، إيقاعات امرأة شرقية 1998، شيء من طقوسي 2001).

(3) اللعبون، فواز عبد العزيز ،شعر المرأة السعودية المعاصرة: دراسة في الرؤية والبنية (1383هـ/ 1963م– 1423هـ/2002م) رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية اللغة العربية جامعة الأمام محمد بن سعود، الرياض، ص 32.

(4) اللعبون، مرجع سابق، ص32 .

للشاعرة ثريا قابل[1]، ولقد كان هناك إصدار سبق هذا، وهو (لسلطانه السديري)[2]، التي أفصحت عن اسمها في ديوان (عيناي فداك) الذي نشرته عام 1384هـ-1964م[3]، ثم توالى دخول المرأة السعودية في مجال الشعر ولقد وصل عددهن إلى اثنتين وخمسين شاعرة بعد إخراج الشاعرات اللاتي نظمنّ قصيدة النثر[4].

وإذ كنت أتحفظ في إخراج شاعرات قصيدة النثر فعلى أيّ أساس تم إخراجهن؟ وأرى: أن قصيدة النثر في أحيان كثيرة تحتوي على جماليات الأسلوب وغيره، ونستطيع أن نرصد الكثير من قضايا الشعر المعاصر في داخلها فإذا أخرجها أنصار الشعر بشكل عام، وأنصار الشعر الحر بشكل خاص من الشعر واحتجوا بحجج كثيرة منها افتقارها الموسيقى فماذا يصنفونها؟ وفي أي قالب يضعونها؟ فهي قضية متداولة تلقت صفعات كثيرة ولم تجد الإنصاف إلى وقتنا الحاضر، في حين وجد الشعر الحر له مكاناً بعدما كان شاذاً غريباً على المجتمع العربي.

فدخول المرأة السعودية في هذا المجال لابد أن يحدث ردود فعل، فالمرأة السعودية كانت تعلم بأن المجتمع سوف يرفضها، فبدأت الشاعرة السعودية بعرض ونشر قصائدها تحت ألقاب مستعارة خوفا من ردود الفعل التي قد تكون قاسية فأول ديوان صدر باسم صريح حقيقي كان بعنوان "الأوزان الباكية" لثريا قابل 1383هـ، أي بعد ست سنوات من صدور ديوان (عبير الصحراء) الذي كان يحمل اسماً مستعاراً وهو (نداء) فالسنوات الست الفاصلة - بين أول ديوان يحمل اسما صريحا والديوان الذي سبقه وكان تحت اسم مستعار - كانت دليلاً على مدى تخوف

---

(1) ثريا محمد قابل من مواليد جدة 1359 صاحبة أول إصدار سعودي موثق وهو ديوان " الأوزان الباكية " نقلاً عن المصدر السابق، ص597 .

(2) سلطانه بنت عبد العزيز أحمد السديري من مواليد القريات لها إصدارات شعرية عامية وإصداران فصيحين"عيناي فداك على مشارف القلب 1415 – 1995 نقلاًعن المصدر السابق، ص599 .

(3) اللعبون، مرجع سابق، ص32 .

(4) المصدر نفسه، ص3 .

المرأة من هذه التجربة وتأكدها من المجتمع الرافض وردود فعله القاسية، وإحقاقاً للحق ما يزال هناك بونٌ شاسع بين الرجل والمرأة في هذا المجال على الرغم من وجود شاعرات مبدعات، وذلك لأنّ الرجل - كما تقول ثريّا العريّض - هو القارئ الأول، والناقد الأول، وحتى لو كتبت المرأة، فهي تتوجّه بصورة غير مباشرة لإرضاء هذا المتلقي باعتماد مرئياته، والسير على غرارها، بالإضافة إلى الجوانب الاجتماعية، وضغوطها من خلال تحجيم إبداع المرأة السعودية، هذا التحجيم الذي قد يكون بصورة غير مباشرة، وواعية، ومقصودة، لأنّه عبر ممارسات عامة، منطلقات فردية، وأسرية، ومجتمعية[1]، ولا ننسى أنّ الأدب السعودي لم يجد له رواجاً في الخارج، وتعلّق الشاعرة (ثريّا) على هذا بقولها: إنّ الأسباب تعود إلى سوء التوزيع، وشحّ المترجم منه، وقلة المتميز من الإبداع الأدبي[2].

1. 4 ثريا العريِّض حياتها:

1. 4. 1 سيرتها الشخصية:

ولدت ثريا إبراهيم العريض عام 1948م[3]، في مدينة المنامة في البحرين أبوها شاعر الخليج الأديب إبراهيم العريض أحد أعلام الشعر العربي المعاصر وتعود أصول العائلة إلى "العارض" في الجزيرة العربية عاشت في أجواء مفعمة بالحركة والنشاط، ونهلت من معين صاف ساعدها في التنوع وهي السادسة بين شقيقاتها[4] السبع وأخيها ولقد درست الابتدائية في البحرين، ثم حصلت على بعثة لإكمال دراستها في بيروت بعد الابتدائية بأربع سنوات، ثم التحقت بالدارسة الجامعية حتى حصلت على شهادة البكالوريوس في التربية، ولقد درست اللغة

---

(1) صحيفة الوطن،عدد 2192، السنة السابعة، يوم السبت 1427/9/8- 30 /9 /2006، مقابلة مع الشاعرة (ثريّا العريّض) بواسطة: سامية البريدي، ونادية الفواز ص 26 .

(2) المصدر نفسه ص 26 .

(3) معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين، ط1، 1995، ص626 .

(4) الفرج، سعود عبد الكريم شعراء مبدعون عن الجزيرة والخليج، مكتبة الملك فهد الوطنية الرياض جزء(1) ، ط1، 1417 – 1996، ص 37.

الإنجليزية لعام واحد في وزارة التربية والتعليم بالبحرين ثم عادت إلى لبنان فأكملت الدراسة العليا في الجامعة الأمريكية في بيروت وتخرجت وقد حصلت على شـــهادة الماجستير في الإدارة التربوية، ثم عملت في إدارة التخطـــيط التربـــوي بـــوزارة التربية والتعليم في البحرين، وبعدها سافرت إلى أمريكا برفقة زوجها حيث حصلت على شهادة الدكتوراه في الإدارة والتخطيط التربوي ثم عادت إلى الوطن "المملكـــة العربية السعودية "واستقر بها الحال في جامعة الملـــك فهـــد للبتـــرول والمعـــادن بالظهران، وهي تعمل الآن في شركة الزيت العملاقة أرامكو الســـعودية مستشـــاره وأخصائية في التخطيط بدائرة التخطيط للمدى البعيد بالظهران[1]، ولها من الأبنـــاء ولد وثلاث بنات.

ولا تزال تواصل اهتماماتها الشخصية مهنياً بمجال التربية والتعليم، وعربيـــاً بدور المثقف في تطورات المنطقة سياسياً واجتماعياً، ومحلياً بدور المرأة في التنمية والتغير الاجتماعي، وموقعها من الخطوط والسياسات التنموية العليا، ولها مشاركات في كثير من الملتقيات الأدبية العربية والإقليمية والعالمية التي ترتبط بتخصصها في التخطيط والتربية، كما لها حضور إعلامي فعّال في مجالات التنميـــة الاقتصـــادية والاجتماعية وتطوير المجتمع والتربية والأدب وتحلم بدور إيجـــابي رائـــد للمـــرأة العربية، ولقد زارت العديد من الدول مثل: أستراليا، والولايـــات المتحـــدة، وكنـــدا والأرجنتين، وجنوب إفريقيا واليابان، والصين، والفليبين، وتايلاند، وإيران.

1. 4. 2 سيرتها الأدبية*:

جاءت بوادرها الأدبية مبكرة في كتابة الشعر والقصة القصيرة حين نشـــرت نصوصها في مجلة البحرين وبثت إذاعياً، بعدها عرفها زملاء الدراسة الجامعية في بيروت شاعرة باللغتين العربية الإنجليزية، ثم عُرفت قصائدها عربياً منذ منتصـــف الثمانينات حيث احتفت بها الملاحق الثقافية، ومطبوعات أدبية متميزة مثـــل: مجلـــة الكاتبة في لندن، ومجلة الشعر وإبداع في مصر، والإطلال العربي فـــي ســـوريا،

(1) الفرج، مرجع سابق، ص38 .

* هذه المعلومات حصلتُ عليها من الشاعرة.

ومجلة شؤون أدبية في الإمارات، ونزوى في عمان، والعربي والكويت في الكويت، والبحرين الثقافية في البحرين، والنص الجديد وروايات النوادي الأدبية في المملكة العربية السعودية، ولقد شاركت في العديد من الأمسيات الشعرية، والملتقيات الأدبية عربياً، ومحلياً منها*:

1. أمسية شعرية في الأحساء بدعوة من جمعية فتاة الأحساء النسائية 86.
2. أمسية شعرية، ملتقى الأديبات السعوديات الموسم الثقافي الرابع لجمعية الجنوب النسائية 88/3.
3. أمسية شعرية في الموسم الثقافي لطالبات جامعات الرياض 88/5.
4. ندوة حوار الانتماء في الموسم الثقافي لطالبات جامعات الرياض.
5. أمسية شعرية في جدة – بدعوة من نادي جدة الأدبي 88/11.
6. قراءة شعرية في حفل افتتاح النشاط النسائي مهرجان الجنادرية الرياض، مارس 95 .
7. أمسية شعرية بمقر جمعية السعودية للثقافة والفنون، محرم 2001 بالإضافة إلى الأمسية الشعرية في النشاط الثقافي للجانب النسائي.
8. أمسية شعرية في جدة بدعوة من الجمعية الفيصلية مهرجان جدة 99/7/20.
9. أمسية شعرية في القاهرة– بدعوة من جمعية الفسطاط 89.
10. أمسية شعرية في القاهرة – بدعوة من كرمة ابن هانئ 89.
11. أمسية شعرية معرض الكتاب القاهرة يناير 94.
12. ملتقى النقد في دول الخليج العربي (مهرجان القرين المجلس الأعلى للثقافة والفنون ، الكويت ديسمبر 95).
13. ملتقى الشاعرات العربيات مهرجان سوسة تونس 17/16 أغسطس 96.
14. المهرجان الشعري الثالث لمجلس التعاون للدول العربية، البحرين98/10 .
15. ندوة "القصيدة الحديثة في الخليج العربي– المكونات والتحولات "دولة البحرين والأمانة العامة لمجلس التعاون الخليجي 25 -28 أكتوبر 97 .
16. محاضرة "إبداع المرأة الخليجية الخلفيات والواقع"، ندوة الإبداع النسائي– النادي الثقافي بعُمان، مسقط 7 -10 ديسمبر 97 .

17. أمسية شعرية، النادي الثقافي بعُمان، مسقط 97/12/9 .

18. أمسية شعرية، الجمعية النسائية في صحار 97/12/10 .

19. محاضرة في إبداع المرأة، جمعيـة الرؤسـاء الشـباب جنـوب إفريقيـا 98/3/15.

20. أمسية شعرية نادي الفتيات بالشارقة .

21. أمسية شعرية في لندن، جمعية الثقافة والفنون، السفارة السعودية، بمناسبة احتفالات المئوية بدعوى من سفارة خادم الحرمين 98/11/14.

ولقد تُرجمت بعض أشعارها إلى اللغتين الإنجليزية والفرنسـية واختيـرت ضمن موسوعات شعرية عن الشعر الحديث، كما قام الـدكتور غـازي القصـيبي بترجمة قصيدة لها في كتابه "الريش والأفق" باللغة الإنجليزية ضمن (88) قصـيدة لشعراء عرب والذي صدر في سيدني بأستراليا عام 1989م[1].

عُرفت محلياً بشاعرة الوطن إذ يتسع محور شعرها ليشمل همـوم الـوطن العربي الكبير، ولُقبت بشاعرة الثقافة في ملتقى الشاعرات العربيات بسوسـة فـي تونس، كما تكتب الشعر باللغة الانجليزية[2].

لها زوايا صحفية منها "بيننا كلمة" اليومية في صحيفة اليوم السـعودية منـذ 1988[3]، و"مدار للتأمل" بمجلة الإعلام الشهرية، و"مدار النجـوم"، وفـي مجلـة الشرق، ولها زاوية أسبوعية في صحيفة الحياة بعنوان "مدى"وفـي مجلـة الوسـط بعنوان " شوارد" وكلتاهما تصدر في لندن[4]، ولقد قدمتها كثير من البرامج الأدبيـة في الإذاعات والمحطات التلفزيونية العربيـة المحليـة والفضـائية فـي مقـابلات وحوارات على الهواء.

---

(1) الفرج، مرجع سابق، ص 39 .

(2) الوهيبي، فاطمة عبدالله، المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 2005، ص 90

(3) معجم البابطين ص626 .

(4) الفرج، مرجع سابق، ص39 .

1. 5 أعمالها الشعرية: لها ثلاثة دواوين شعرية:

1. عبور القفار فرادى: صدرت الطبعة الأولى عام 1414هـ من نادى الطائف الأدبي، ويحتوي على تسع عشرة قصيدة وهي:

(1) عبور القفار فرادى (2) كل طفل هدية (3)لا وقت للانتظار
(4)حروف بأغنية خائفة (5) الظمأ (6) الليل
(7) اكتمال القمر (8) في استباحات السكون (9) أموت أنا مرتين
(10) ظلنا في المرايا (11) بلا وعد (12) بعد العثار
(13) لا نعتذر (14) أغنية لابن فرناس (15) وطنا كنت
(16) وجوه في الذاكرة (17) زنبقة من حرير (18) النهر
(19) الغرق

2. ديوان أين اتجاه الشجر؟: صدرت الطبعة الأولى عام 1415- 1995 عن مطابع التريكي، واحتوى على ثلاث عشرة قصيدة هي:

(1) الفاتحة (2) سفر (3) غيرك ما كان ... !
(4) أين اتجاه الشجر؟ (5) طريق طويل ... إليك (6) وطني ... وطني ...!
(7)الموت في الساعة التاسعة(8) الوجوه (9) النقاط
(10) حوار مع الشمس (11) الطلول
(12) السيل وأجنحة الجياد (13) النداء

3. ديوان امرأة ... دون اسم: صدرت الطبعة الأولى 1418- 1998 عن مطابع التريكي، واحتوى على تسع عشرة قصيدة وهي:

(1) ليلة الدان (2) دنيا (3) كلهن أنا
(4) الحناء (5) الرواية (6) دون اسم
(7) الفنان (8) اسمك اسمي (9) سمّه ما تشاء
(10) أفق الخزامى (11) أغنية لابن ماجد (12) رقصة العاصفة
(13) مساءلة ابن أبي ربيعة (14) لا نفتح الباب للصبح
(15) الضباب (16) فعل ماضٍ (17) الموت بالأسئلة
(18) اليقين (19) لا منادي ولا نداء

بالإضافة إلى مخطوطات تحتوي على قصائد حصلت عليها من الشاعرة وهي:

(1) أخت " ولادة " (2) العرافة (3) سر الحقب
(4) شوق إلى ألقِ قرطبي (5) أوان الزمرد (6) الأوار
(7) ماذا نسمِّي الوطن ... ؟ (8) ميراث حذام (9) حديث الرمال
(10) ليل " وبار " الرهيف (11) أغنية لجلجاميش؟ (12) قبرة الغناء ؟
(13) وجه من تعشق الأرض (14) مساء امرىء القيس(15)هدية للعروس
(16) رواشين جدة

1. 6 ثريا العريض في ميزان النقد:

خاضت الشاعرة هذا المجال (الشعر) وهي تعلم وتؤمن بأنّ النقاد سوف يستلون السيوف، ويقبلون على أبياتها بنهمٍ شديد، فإن أجادت سوف تلقي الإشادة، أمّا الفشل والسقوط سيجعل النقاد يضعون تحت أبياتها مئات الخطوط، ونجد أنّ الثقة المفرطة التي تطغى على شخصية الشاعرة جعلتها تعلن: بأن قصائدها تكتبها دون تحديد للمساحات التي ستتلقاها، ودون انشغال بالملتقى فهي تؤمن بأن الشعر لا يأتي عبر تفكر واعٍ بل تدفق مشاعر، فاللحظة الشعرية هي تفجر انفعال خالص على حد قولها[1]، وكأنها تريد إعادة ذاكرتنا إلى الوراء لنتذكر ذلك البيت الذي يفوح من داخله الكبرياء الذي يحيط المتنبي وهو يقول:

أنام ملء جفوني عن شواردها ويسهر الخلقُ جَرّاها ويختصم[2]

ورأيت أن أضم في هذه السطور بعض الآراء النقدية التي تطرقت لشعر ثريا العريض:

---

(1) الحرس الوطني، مجلة عسكرية ثقافية شعرية، العدد 195 السنة 19 /1998/10– 1419/6 صادرة عن المملكة العربية السعودية "حوار أجراه معها عبد الله بن عبد العزيز الصالح " ص86 -89 .

(2) المتنبي، أبو الطيب، ديوان أبو الطيب المتنبي دار صادر بيروت ص332 .

1. عبد الله الغذامي[1]: علّق على قصيدة "كلهنّ أنا"[2]، فيقول "بأنّ ثريا غائبة في عالم من الخيال والشعر والتأملات، ولم تكن تشعر بجو الحجرة، وهي وسط جمع من النساء"[3]، هذه القصيدة التي قالتها، وهي في غرفة الانتظار في إحدى المستشفيات عندما رأت ولداً يضرب أمه أمام كل النساء.
2. محمد العلي[4]: في مقالة له يقول: وقفت طويلاً عند قراءة العنوان "أين اتجاه الشجر" فيعلّق في نهاية المقالة قائلاً بانّ: قصائد ثريا توضح الرؤية القومية الشاملة، ولكن مع احترامي الشديد لها لا أصفها إلا بالرؤية الرومانسية الأفقية"[5]، فهو يرى بأن ثريا تقع في حَبَال الرؤية الرومانسية للتاريخ، وهي رؤية أفقية على الرغم من التشبث بالتاريخ[6].
3. عبدالله البردوني[7]: يقول:" ثريا العريض أشعر شاعرات الجزيرة والخليج واستطيع أن أقول العرب كافة"[8]، في حوار أُجري معه قبل رحيله بأسابيع ويرى الباحث بأنه رغم صدور هذا الكلام من شاعر كبير ومعروف إلاّ انه يمثل رأياً شخصياً يُقبل منه ويرد، فعلى أي أساس أطلق هذا الحكم، وما الأدوات التي أعتمدها واتكأ عليها؟ فالأحكام العامة التي تعتمد على الذوق الفطري والحكم السريع ولىّ زمنها فنحن في عصرٍ لا يخلو من المناهج النقدية وأدواتها التي تحكم على الأعمال من خلالها.
4. محمد إبراهيم الدبيسي[9]: يقول:" أحسب أنّ الشعر لدى ثريا العريض (حالة عادية جداً) تحتفي به الشاعرة أيما احتفاء وتخرج منه بزاد وفير ممزوجاً

---

(1) ناقد سعودي.

(2) العريّض، ثريا، ديوان امرأة دون اسم، ط1418،1 -1998، دار التريكي للطباعة،31 .

(3) صحيفةالرياضالعدد13408، السنة الثانيةوالأربعون، 2005/3/10م، 1426/1/29هـ.

(4) شاعر سعودي.

(5) صحيفة الشرق الأوسط العدد 4078 السبت 1990/1/27 ص17 .

(6) المصدر نفسه.

(7) شاعر يمني.

(8) صحيفة الثورة اليمنية العدد 1222 ، 2001/12/13م - 1422/9/28هـ ، ص5 .

(9) ناقد سعودي.

بابتسامات وآهات ودموع، وهناك علاقة حميمة بين الشـاعرة والشـعر، وهي وفية جداً للشعر ولا غرابة إذن أن يكون وفياً لها"[1].

5. محمد العباس[2]: يقول:" إذا كانت الدكتورة سعاد الصباح قد عبـرت عـن همومها وتطلعاتها بقصائد أشبه ما تكون بالبيانات التـي تكمـل بعضـها بعضاً، فإن الدكتورة ثريا العريض مرت بنفس المآزق التاريخية والعاطفية وجادلتها بنفس شعري أرق، وبلغة أكثر شفافية في قصيدة طويلة وجميلـة بعنوان مساءلة ابن أبي ربيعة يمكن اعتبارها أنموذجاً أو وثيقة اجتماعيـة نفسية حقوقية أمينة ومعبرة عن واقع وتطلعات جمعية"[3].
6. د. غازي القصيبي: بعد صدور ديوانها" أين اتجاه الشجر" أطلق عليها لقب "زرقاء الظهران"[4].
7. فاطمة الوهيبي[5]: تقول في قراءة لقصيدة "امرأة دون اسـم"[6]: الشـاعرة تحاول" أن تثبت ذاتها من خلال محاولة إلغائها، وتسعى لإرساء وعي جديد مغاير فهي نفسها تقرأ نصها بنفسها متحولة من ذاتها إلى موضوعها فـي قصيدة هي حريقها، وفي الوقت نفسه هي بعض الرذاذ لمكافحة احتـراق الحريق"[7].

---

(1) صحيفة الرياض العدد 8312 السنة السابعة والعشرون، الخميس 1991/3/28م– 1411/9/12هـ/ص17.

(2) ناقد سعودي.

(3) صحيفة اليوم العدد 8186، 1995/11/13م - 1416/6/20هـ، ص12.

(4) القصيبي، غازي، بيت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 2002،1 ص.

(5) ناقدة سعودية.

(6) العريض ثريا، امرأة دون اسم، ص61

(7) مجلة النص الجديد ثقافية يصدرها كتاب النص الجديد في المملكة السعودية للعدد الخامس 1416 -1996 ص107 -116 .

8. سعود بن عبد الكريم الفرج: يقول ثريا شاعرة موهوبة تتميز بتجربتها الفنية العميقة وقدرتها على الإيحاء والتصوير والنفاذ إلى أحاسيس وأعماق متلقيها وشعرها لا يلامس وجداننا فقط بل يلتحم معه التحاماً[1].

9. عزيز ضياء[2]: يقول:" ولا أجاملها إذا قلت أنها تكتب الشعر الحر أو الحديث فعلاً، ولكنه يتميز عن غيرها بأنه لا يتكئ ولا يبالغ في الاتكاء على الاستعارة ولا يحمِل ألفاظا أكثر مما تتحمل المعاني"[3].

10. كمال حمدي: يصفها بالشاعرة العظيمة خاصة عندما أخذت تعيد تجربة "بيجماليون" التمسك بامرأة خارجة الزمن "جلاتيا أخرى"[4].

11. محمد محمود رحومة يقول: "عربية أنت يا سيدتي!! ويسكنك الحلم النبيل،، جئت إلينا يا زرقاء تحذرين وتصرخين، رأيت ما لا يراه الغافلون، وكلنا غافل أو متغافل، يهرب من المصير، يفقأ عينيه كي لا يرى الأشجار تتحرك منذرة بالخطر القادم، يصم أذنيه عن سماع الآخرين، وكلنا يعجبه صوته كلنا نتكلم سيدتي وتساوى الصغير والنفير، كلنا حققنا انجازاتنا وصنعنا آمالنا في كلمات ولا أحد يهتم بالمصير، عربية أنت يا سيدتي جئت تفتحين جراحنا، وتنكئين قلوبنا الثكلى، توجعين وتفجعين!! جئت سيدتي تصيخين السمع إلى صوت الضمير، تعلمين أمتك العربية معنى اليقظة الجارحة، ومعنى البوح الجارح هذه هي الشاعرة ثريا العريض التي تعرفت إليها من ديوانها،، أين اتجاه الشجر؟"[5].

12. جاسم الصحيح: هي ابنة الشاطئ الذي تغتسل عليه الكواكب من نعاسها.. وهي ابنة الشاعر الذي ركَزَ اسمَهُ رمحا في قلب التاريخ.. فلماذا إذنً تقول الشاعرة (ثريا العريِّض) عن نفسها: (امرأة دون اسم)؟

---

(1) الفرج، مرجع سابق، ص37 .

(2) من الرواد العمالقة في المملكة العربية السعودية شاعراً وأديباً وناقداً.

(3) صحيفة الرياض، العدد 1409/6/197522 نقلاً عن(شعراء مبدعون، سابق ص38).

(4) صحيفة الرياض، العدد 7994، د.ت نقلاً عن (شعراء مبدعون، سابق، ص38).

(5) هذا الرأي حصلتُ عليه من الشاعرة.

أعتقد أنَّها على حقٍّ في هذه التسمية فما الشعر سوى بحث عن هُوِيَّة ذاتيَّة تمنح الإنسان معنى في كتاب الحياة، وما أسماؤنا سوى مداخل إلى ذواتنا ودلالات تهدي الآخرين إلى سيماء وجوهنا. والاسم في (امرأة دون اسم) يتجاوز المعنى القاموسي إلى المعنى المجازي ليصبح وجودا كاملا تبحث عنه الشاعرة في زحمة الضياع الكبير.

من خلال الآراء السابقة نجد أنّ كل النقاد اجمعوا على إبداعها وإجادتها كلاً يرى من زاويته، ويرى الباحث أنّ الشاعرة ثريا العريّض خلقت لنفسها مكانةً عاليةً في الشعر الحر في المملكة العربية السعودية بالذات، فلقد استطاعت أن تتجاوز السطحية التي وقع فيها الكثير من الشعراء ممن نظموا في الشعر الحر من خلال البعد (الروحي والثقافي والحسي) الذي تركته في قصائدها مانحة النص مرونة وسلاسة تؤدي إلى تقبُّل هذا النص لأكثر من قراءة تتولد من خلالها الدلالات الجديدة مع كل قراءة، ولم يتهيأ لها هذا الأمر إلا من خلال التقنيات التي استطاعت توظيفها وإدخالها في قصائدها مثل الرموز والأساطير وغيرها.

الفصل الثاني

الشاعرة والوطن

2. 1 الشاعرة والوطن

الوطن هو المكان الذي ينتمي إليه الإنسان انطلاقاً من مكان ولادته والبيئة التي عاش فيها، وتراب تلك الأرض التي مشى عليها، ويكبر هذا الوطن تدريجياً مع الإنسان حتى يشمل الوطن الذي تعيش فيه الأمة التي ينتمي إليها هذا الإنسان، فبالتالي يفكر هذا الإنسان بعقلٍ يتسع لهموم الأمة ويشاركها في أحزانها وأفراحها، فإذا كان هذا الشخص يمتلك قدرةً تجعله يخرج ما في داخله بأبيات شعرية، فالمشاركة والالتحام مع هذه الأمة يزداد، فالكلمة تصبح سلاحاً يحارب به الأعداء، ودواءً يقضي به على الداء، ووصايا توحد بين الزوايا، فالانتماء موجودٌ منذ الأزل، ولقد قيل بحبٍّ الأوطان عُمِّرت البلدان[1]، كما قيل من إمارات العاقل برّه بإخوانه، وحنينه إلى أوطانه، ومداراته لأهل زمانه[2]، والعشق للوطن لم يغب عن الشعراء الذين تجرعوا مرارة الغربة، كالخليفة الأموي عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) عندما شدا بقوله:

أيُّها الراكب الميمم أرضي | أقرِ من بَعْضيَ السلام لبعضي
إنّ جسمي كما علمت بأرضٍ | وفؤادي ومالكيه بأرضي[3]

ويمتلئ الشعر المهجري بعاطفة المغتربين نحو وطنهم، وحنينهم الدائم للعودة إليه[4]، فهذا فوزي المعلوف يقول:

قسماً بأهلي، لم أفارق عن رضى | أهلي، وهم ذخري وركن عمادي

(1) البغدادي، محمد سهل، كتاب الحنين إلى الأوطان، تحقيق جليل العطية، عالم الكتب بيروت ط1 1987، ص 40 .

(2) المصدر نفسه، ص 40 .

(3) العبادي، أحمد مختار، في التاريخ العباسي والأندلسي، دار النهضة العربية، بيروت د.ط. 1972، ص317 .

(4) خفاجي، محمد، قصة الأدب المهجري، دار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط، 1986، ص331

لكن أنفــتُ من الحياة بموطـــــني   عبداً.. وكنـــت به من الأسيــاد[1]

ومع تقدم الوقت تتطور الأساليب، فهذا نزار قباني يعلن بأنّه لا يملك وطنــاً يعيشُ فيه بأمان، فلذلك يسكن في وطنٍ بالايجار.

كلُّ نَهَار،

أبني وطناً أسكنُ فيه

فتجرفه الأمطارْ ...[2].

فالكل يملك وطنا أما هو فلا يملك فيقول:

وأنا ما ملّكني أحدٌ وطناً

ولذا ، أسكن يا سيّدتي

وطناً بالإيجارْ ...[3].

إذن فالوطن حاضر في قصائد الشعراء بأبعـــاد مختلفـــة وبـــرؤى شـــتى، والشاعرة ثريا العريض تنتمي إلى وطن بدائرته الواسعة يغص بالمآسي والأحزان، ولقد قسمت الوطن عند الشاعرة إلى سبعة أقسام:

2. 1. 1 الوطن الضائع:

ويتمثل في تلك الأوطان التي حكمها العرب ثم ضاعت ونجد هذا الوطن في قصيدة "سر الحقب" حيث تقول:

بدناً مُرْتَبِكاً بِالحرف

لا يعْرِفُ إنْ مرَّ بهِ الصّوتُ أكان الملتقى

ظِلَّ دوحٍ يعربي الحزن؟

كانَ الوقتُ نار نجاً بغرناطةَ؟

---

(1) خفاجي، مرجع سابق، ص 333 .

(2) قباني، نزار، الأعمال السياسية منشورات نزار قباني، بيروت- لبنان، ط2، 1999، ص184.

(3) المصدر نفسه، ص185.

أمْ نخلاً بسامراء؟ أمْ سدراً بأوبار انتصب؟[1]

ثم تقول:

مدنٌ دَانتْ لها الدُنيا وكانت لي المَلاعب

عشِقَتني طِفلةً تلْهو على همْسِ النوافير

وَعادتْ صهداً صمتاً إلى رمل الحقب

"ليس لِي إلّا الذي كَانَ لِغيري"

مدنٌ تعزفني أَوتارُها شوقاً يشاغب

هي غابت ورمتني في صدى خطو القوافل

مدنٌ غابت ومازلتُ أُنَاجيها

كأن القلب لا يفهم أنّ المجدَ راحل

كُلَّما يَأفل بدرٌ أترجّاهُ هلالاً يتفاءل[2]

إلى أن تقول:

ذَلِكَ المجْنونُ جلجاميش مسْكُونٌ بطيفي

بَاحِثاً عَنْ دَانَةِ الخلد الفريدة

عاشقاً يبحث في ترحال أهدابي

عَنْ السرِّ الذي خبأه سفرُ احتيَارَاتِ الحقب

مُدنُاً كَانتْ لأجدادي العرب[3]

لقد ضاعت الأندلس، وضاعت غرناطة، ورغم هذا، فالشاعرة تتحدث عن هذه المدن والأمجاد التي كانت للعرب، فهي لازالت تعيش في صدى هذه الأمجاد وقلبها غير مصدق بأن المجد يرحل، واختارت الشاعرة شخصية جلجاميش الذي كان يبحث عن عشبة الخلود، وجعلته ساكنا في أهدابها، وهذا توظيف جميل فجلجاميش الذي يبحث عن الخلود كان مقابلا للمدن والأمجاد التي رحلت وكانت للعرب، فالعلاقة هي استحالة ثبات الأشياء وانتفاء الخلود والبقاء، فالشعور بأن الأيام

---

(1) هذه القصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(2) المصدر نفسه.

(3) المصدر نفسه.

دول يسيطر على الشاعرة، إلاّ أن قلبها يتحسّرعلى ضياع الأمجاد، وهذا ما جعلها تحتار في أمرها.

وفي قصيدة "ماذا نسمي الوطن ...؟" تقول:

قُلتُ للبحر

والموجُ يحنو على خطواتي

"يا بحرُ أينَ حدود الوطن ؟"[1]

ثم تقول:

قلتُ للريح

والريحُ تذرو بقايا شتاتي

"جَمِّعيني

لعلِّي أُلَملِم ذاتي

وخُذيني لأفقٍ بعيدٍ ... بعيد

حيثُ تهبين يا ريح

ثمّ أخبريني

كيفَ اتجاهُ الوطن ...؟" [2]

يتضح من خلال المقطعين السابقين أنّ الشاعرة تعيش في حالة ضياع ممّا يجعلها تخاطب البحر، وكأنها لم تجد أحدا تخاطبه، وتسأله عن حدود الوطن، ولقد ساهمت حالة الشتات في تحويل الخطاب إلى الريح طالبةً منها جمع بقاياها ثم إخبارها عن الوطن، وكيف السبيل إلى الوصول إليه، فالعاطفة لعبت دورا في هذا المقطع من خلال الإحساس بالوحدة، وعدم وجود حدود للوطن، بالإضافة إلى افتقاد الشاعرة للبشر، وهذا ناتجٌ عن الفرقة التي تسيطر على أبناء الوطن العربي، ويبرز الوطن الضائع في قصيدة "أخت ولادة" عندما تقول:

وقفتُ

على شرفاتِ السكونِ بِقرطبة الأمس أبكي

---

(1) هذه القصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(2) المصدر نفسه.

واتركُ حزني وحزنَ البلادِ يعرش

في المشربيَّات

في الشرفاتِ الصقليةِ

في دفءِ أمس الذي كَان

ثم استحالَ طلولا

تطلٌّ على رقصةِ الغجريّات

صخباً ..

وفي النبضِ إيقاعُ موتي

إذا ضرباتُ الدفوفِ تراوحُ ما بيننا[1]

الخطاب موجّه لولادة بنت صبية، والأندلس ذكرى مؤلمة، فالضياع عنوان لهذه الذكرى، والشاعرة تعلن بأن السلاح المتبقي لديها هو البكاء على الأطلال، فهي لاتمتلك عين زرقاء لتكتشف الأعداء قبل قدومهم وهنا نقد لاذع للأمة، فلم يعد هنالك أسلحة إلا البكاء، ولقد ربطت الشاعرة بين النبض والدفوف، وهو ربطٌ عجيب، فالدفوف عادة لا تكون إلاّ في الأفراح والمناسبات الجميلة، ولكنها حضرت في هذه القصيدة، وكلّ ضربةٍ تصدر منها ليست إلاّ نغمة للموت، فالصوت يضعف شيئاً فشيئاً والنبض كذلك، وهذا دليلٌ على اقتراب الموت، فالحزن سيطر عليها، فلذلك أصبحت تسمع النبض.

وفي قصيدة " شوق إلى ألق قرطبي" تقول:

ربمَّا أنتَ شوقي إلى الموت

شوقي إلى ألق قرطبي

شوقي إلى العدو دون لجام

شوقي الأليف الأليف

إذا ما توحشت في وحدة الانفصام[2]

---

(1) هذه القصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(2) المصدر نفسه.

ربطت الشاعرة بين الموت والألق القرطبي والعدو– واشترطت أن تكون بدون لجام، وكأنها جواد يبحث عن الحرية– من خلال الشوق الذي يعتريها، فالأمجاد الضائعة (المتمثلة في قرطبة) لا تعود إلا بالقتال، وهذا القتال يستلزم عزيمة وإصراراً تمثلت في جواد لا يحكمه أي لجام.

2. 1. 2 الوطن الممزق:

أقصد به كلَّ وطنٍ تعرّض للحرب الأهلية، ونجد هذا الوطن في قصيدة "الوجوه" وهي– كما تقول الشاعرة– على لسان جندي في حرب أهلية عندما تقول:

أهيَ حربي أنا

بِأرضي أنا تتأجَّج

... لماذا بأرضي؟

أصرتُ العدوَّ أنا؟

وبعضي يقاتلُ بعضي ...! [1]

حالة الوطن الذي عاش تحت وطأة الحرب الأهلية جعل الشاعرة تلتحم مع الجندي الذي يعيش في ردهات هذه الحرب، وتكلمت بلسانه، وسألت ذلك السؤال الذي يدور في ذهن كلِّ شخصٍ كان من ضحايا هذه الحروب: لماذا نقاتل بعضا؟ ثم تنقل الشاعرة المشاعر التي تحتدم في صدور الجنود في الحروب، فالكلُّ يردد نفس العبارات، وكلهم يلبسون الأكفان، فإذا مات الرجال فنحن نملك وطنا بلا قيمة لأنّه بلا رجال من خلال الأبيات في قصيدة "الوجوه":

كلُّهم غاضبٌ يتحجَّج

كلُّهم يهتِفون

نفسَ الشعاراتِ ... نفسَ العباراتِ

" عاش الوطنْ "

كلُّهم يلبَسون كفنْ

واحداً واحداً يَسقطون

---

(1) العريِّض، ثريا، ديوان أين اتجاه الشجر، مطابع التريكي، الدمام، ط1، 1415، ص 79.

ولماذا يموتونَ

هل سيبقى وطن

إذا مات كلُّ الرِجال

ولم تبقَ إلا الجبال

وحزن النساء بِليلِ الشجن؟[1]

وفي قصيدة "الأوار" وهي من مذكرات جندي في حرب أهلية تقول:

هذه الحربُ لا تنتهي بانتهاء القتال

حين تصمتُ أبواقُها

وتغادرُ ساحاتها العرباتُ الثِقال

حين تصمتُ كلُّ المدافِع

ويخبو دويُّ القنابل

يعودُ الجنودُ حطاماً من الثكنات

إلى ما تبقّى لهم من ركامِ المنازلِ[2]

الحرب الأهلية جرحٌ لا يزال يراودها، فالشاعرة مُطّلعةٌ على كلِّ شيء، حتى أنَّها اخترقت حاجز السرية الذي يخيم على المذكرات كونها من الأشـياء الخاصـة للشخص، وهذا رصدٌ أمين لما يجري بلغة جميلة، فالحرب لا تنتهي حتى وإن انتهى القتال، فالآثار لاتزال موجودة، فهؤلاء الجنود المنهكون يعودون لكن إلى أين؟! إلى بقايا المنازل التي دمرتها الحرب، وتواصل في نفس القصيدة قائلة:

هذه الحربُ لا تنتهي بانتهاءِ القتِال

تنطفي ... ربما

ولكنها في القلوبِ اضطرامُ أوار

[أُعلنَ اليومَ وقفُ القتِال

وبدء الحوار ...!]

نعرفُ الآن طعمَ الرماد

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، مرجع سابق، ص 81.

(2) هذه القصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

هشيمَ نفوسٍ ومحرقةً للديار [1]

فعلى لسان هذا الجندي تُعلن الشاعرة بأنّ هذه الحرب لا تنتهــي بالاجتمــاع والالتقاء حتى الرؤساء عندما يجتمعون هذا إذا اجتمعوا لكي يوقعوا بعض الأوراق ويتفقون على إيقاف هذه الحرب، وتواصل حديثها متهكمةً على لسان الجنــدي: إن الحبر يجف، والأقلام لا تكتب، فالنهاية لا تكون بوقف القتال، فالقلوب تحترق لفقــد الأهل والأصدقاء، وقمة المأساة تبرز في طعم الرماد الذي أصبح مألوفاً بعد احتراق كلِّ شيء بسبب الحروب .

2. 1. 3 الوطن المضطهد:

وأقصد به الوطن الذي يتعرض للاعتداء من الأصدقاء وهو ما تعرضت لـــه الكويت بعد الغزو العراقي، ولم يغب هذا الحدث المؤسف عن الشاعرة، ففي قصيدة "وطني .. وطني" تقول:

ألا نستريحُ سوى أن نمدَّ أصابِعَنا

لاقتلاعِ عيونِ الأشقّاء

نعمى معاً[2]

اقتلاع العيون معناه الإصابة بالعمى، فقسوة الموقف أدت إلى هــذا التعبيــر فالصديق عندما يعتدي على صديقه أو قريبه يكون الحدث مؤلما، فالظلم من الأقرباء مؤلم، وهذا مأكّده طرفة بن العبد عندما قال:

وظلم ذوي القربى أشد مضاضـــة   على المرء من وقع الحسام المهند[3]

وهو تصويرٌ لما حدث للكويت عندما دخلتها القوات العراقية، وتواصل فــي نفس القصيدة قائلة:

الكويتُ ... الكويت

---

(1) هذه القصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(2) العريض، ثريا، أين اتجاه الشجر ص57.

(3) العبد، طرفة، ديوانه، شرح الأعلم الشنتمري، تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، مطبوعات مجمع اللغة العربية دمشق، د.ط،1975، ص40.

العراقُ ... العراق

أظلَّ لنا أيُّ حلمٍ يُطال؟

أيُّ زيفٍ يُعافِ ؟

وكلُّ الحوار هباءٌ هباء[1]

فلقد كررت الشاعرة الكويت مرتين، وجعلت بينهما علامة الحــذف (......) وكذلك فعلت مع العراق، وكأن الحذف دليل على مدى التباعد، وأن هنالــك حلقــة مفقودة وأكدت هذه الدلالة بعدم وجود الأحلام، وكل الحوارات لا فائدة منها.

ثم تقول في نفس القصيدة:

وطنٌ أنت ؟

يا شجنٌ نحتويه ولا يحتوي كلَّ آهاتنا

كلَّ عاهاتنا

جسدٌ مزّقته خناجرُنا

ولا ترسَ يمنعُ

آه الكويت ... وآه العراق

أظلَّ بأحرفِنا ما يُقال ...؟

بأوزارِنا ما يُطاق ...؟

أخوةٌ نحنُ ؟

بئسَ الإخاءُ وبئسَ النفَاق

يوسف يعرفُ والذئبُ منه براء

وعثمانُ أيضاً

وللنَازفين دموعَ التماسيح

يبقى صليلُ الحروف[2]

حادثة الغزو العراقي على الكويت جعلت الشاعرة تذكر الــوطن، وترســمه بصورة قبيحة، فالوطن عبارة عن شجن وعاهات وأجساد ممزقة، فالنفاق مغــروس

---

(1) العريّض، ديوان أين اتجاه الشجر، ص 60.

(2) المصدر نفسه، ص 61 – 62.

في دواخلنا، ولذلك استحضرت قصة يوسف والذئب، فأخوة يوسف لم يراعوا رابط الأخوة بينهم، فاتهموا الذئب بأنه أكل أخاهم لكي يتخلصوا منه، وكذلك قصة عثمان رضي الله عنه الذي قُتل بسبب الاختلاف بين المسلمين وكل هذا ينطبق على ما حدث بين الكويت والعراق، ممّا أدى إلى ظهور الوطن بصورة قبيحة.

2. 1. 4 الوطن الجريح:

هو الوطن الذي تعرض للحروب، ولا يزال يحمل في ذاكرته الذكرى المؤلمة، ونجد هذا في قصيدة "أين اتجاه الشجر" تقول:

بيروتُ ؟ تنبضُ تحت الرمادِ
وأرزاتُها تتَّقد
ونخلُ الكويت؟
كأبراج بغدادَ ... ! نازفةٌ تعتفِر ...!
دمشقُ؟ يراودُها الغرباءُ
فتنكرُ إخوتَها وتصدّ
وفي القاهرة؟
تنامُ الملايين مسحوقةً خائرة
وتحلمُ بِالسندباد
يجوب البلاد
فتصحُو مزمجِرةً هادرة
طرابلسُ ...؟ تغلي ...!
الجزائرُ ؟ ... تحسبُ أبناءها وتعدّ ...!
بكلَّ البلادِ ... الصبايا ... النساء
تشقُّ ملابِسَها وتَحِدّ ...! [1]

تتوحد الشاعرة مع الوطن العربي، وهمومه، والظلم الذي يتعرض له، فتذكر البلدان التي تعرضت للمآسي (بيروت، والحرب الأهلية بالإضافة للاحتلال

---

(1) العريّض، ديوان أين اتجاه الشجر، ص 38.

الإسرائيلي، الكويت والعراق وما حدث بينهما، بغداد متمثلة في العراق وحربها مع إيران، القاهرة والاستعمار الذي تعرضت له، والجزائـــر والاســـتعمار الفرنســـي) فالقاسم المشترك بين هذه البلدان الصبايا والنساء اللائى يلبسن الأسود حدادا علـــى قتلاهن.

وفي قصيدة "وطني ... وطني" تقول:

أرشُّ على الجُرحِ ملحاً

وناراً

ويبقَى النزيف

وطني ... وطني

دماً قانياً تتفجّرُ

إذ تتوالدُ فينا البسوس[1]

تحاول الشاعرة التعبير عن استمرار تدفق النزيف في هذا الوطن على الرغم من محاولات إيقافه برش الملح والنار، وهذا ما يؤدي إلى زيادة الاشـــتعال، وكـــأن البسوس تتوالد في هذا الوطن، وتعمل على إشعال نار الفرقة والخصومة، ثم تصور الألم الذي يتعرض له الوطن العربي، حتى أن الأحلام التي يحق للوطن أن يســـعى لتحقيقها تتعرض للإجهاض كامرأة تتعرض للإجهاض، فتفقد جنينها، وفي هذا الأمر تعبير لمأساوية الموقف، وكأن هذا الأمر لا يحدث إلا بسبب لعنة أصابت هذا الوطن عندما تقول:

ذاك الذي يجهضون بوادره .... وطني

والذي يضرمون الهشيم المعد لإحراقه .... وطني[2]

إلى أن تقول:

"هذا العذابُ الخرافيُّ

كيفَ ورثنَاه يا وطني؟

لعنةً لخطيئةِ من؟"

---

(1) العريّض، ديوان أين اتجاه الشجر، ص 53 .

(2) المصدر نفسه، ص 55.

وفي قصيدة "الموت في الساعة التاسعة" تقول:

نُصلِّي ... ونُسلِم أرواحَنا للمزيد

هو الموتُ في صورٍ تتكرَّر

آه من الحلمِ ... نسرق أحلاَمنا

من قواميسِ أمسٍ مجيد

وخلفَ اهتراءِ القواميسِ

سيلِ الهجاءِ الرثاءِ الغناءِ البكاء

تباريحُنا والمدن...

تشمّتُ عمّانُ

تنشجُ بيروتُ

تسغبُ بغدادُ

تسألُ تونسُ شطَّ طرابلس

مَنْ سيموت ؟

وترسلُ غزّةُ آخرَ أخبارِها

حذافيرُ أحجارِها لا تفِلُّ الحديد

ولا تستعيدُ البيوت

ولا مِنْ جديد

من الموتِ للموت

جسرٌ طويلٌ مديد

وما من جديد

يُهدِّى غمَّ المسافرِ في الحزن

بين الرباط ، المنامة[1]

الهموم القومية هي التي قادت الشاعرة إلى أبيات أشبه برحلة على الوطن العربي، والمرور على المدن العربية، فالضعف الذي وصلنا إليه جعلنا نستسلم للموت ونعيش على أمجاد الماضي، كما جعلها ترسم صورا سريعة للمدن (عمان

(1) العريّض، ديوان أين اتجاه الشجر، ص68- 70.

تشمت من المدن العربية الأخرى، وإن كنتُ اختلف مع الشاعرة في تصوير عمّان بهذه الطريقة فلماذا عمّان بالذات؟ فكل المدن العربية تخضع لسياسات متشابه وشعوبها تخضع لهذه السياسات، بغداد تصارع الجوع، وتونس تسأل طرابلس عن الموت، ومن سوف يكون عليه الدور؟، وغزة ما تزال تستخدم السلاح القديم العديم الفائدة ألا وهو الحجارة، وغيرها من المدن) فالرابط بين المدن في الوطن العربي هو الموت الممتد كالجسر بين المدن، حتى أصبحت الهموم تطغى على العالم العربي، ولا يكاد يخلو مكان من الهم والألم والمعاناة.

وتقول في قصيدة "اليقين":

من يعدّ انتصاراتنا، وانسحاقاتِنا؟
انكساراتِ راياتِنا
في رمادِ الثواني بِأعينِنا
ولهاثِ السويعاتِ ناضبةً
وانتهاكِ الحنين[1]
وفي نفس القصيدة تقول:
أهناك سطورٌ لِنقرأهَا؟
نتهجَّى حقيقتَنا في حقيقتِها؟[2]

نلاحظ أنّ الانتصارات أقل من الانسحاقات وانكسار الرايات، وهذا دليل على العجز الذي أصاب الأمة، وتأكيدٌ على هذه الحقيقة تتساءل عن سطور تُبين الحقيقة التي طالما تجاهلنها.

---

(1) العريّض، ديوان امرأة دون اسم، ص156.

(2) المصدر نفسه ص 160.

2. 1. 5 الوطن المضطرب:

وأقصد به الوطن الذي يفتقد للقيادات التي تستطيع جمع شتات أبناء الـــوطن العربي، ونلاحظ هذا يحضر في قـــصيدة "أين اتجاه الشجر" تقول:

هنا في المتاهاتِ حيثُ وقفتِ
وقفتُ أنادي
أبناءُ أمّي شتاتٌ يبعثرُهم كلٌّ وادي
فأين بلادي[1]

من خلال الأبيات السابقة نجد أبناء الأمة العربية مشتتين، وهذا دليـــل علـــى افتقاد هذه الأمة لرجل حكيم يلملم شتات الأمة، وفي نفس القصيدة تقول:

بحثتُ وراءَ ملامحِ قوميَ عن سيّدٍ معتمَد
عليمٍ يفسّر لي عن متاهاتِهم
أمسِهم .. يومِهم..غدِهم
لا أجِد ..!
كربِهِم .. حربِهِم..صلحِهِم
لا أجِد ..! [2]

هذا المقطع عبارة عن إعلان صريح يتضمن في داخله نقداً سياســياً للأمـــة العربية التي تفتقد لرجل يعتمدون عليه.

وفي قصيدة "الموت في الساعة التاسعة" تقول:

كأسُك يا وطني بالكلامِ يفيض
ونخَبك نجرع دنّاً فدنْ
يقولونَ يا وطني
فيك دفـءُ جذورِ الحياة
يقولون!
لكنني لا أرَى

---

(1) العريّض، ديوان أين اتجاه الشجر، ص40.

(2) المصدر نفسه، ص 140 .

غيرَ صمتِ اللغاتِ بنا في منَافي الشتات

وانتحارِ النشيد[1]

في هذا الجزء من القصيدة نقد وطني وسياسي، فالتساؤل عن الدفء الذي يتكلم عنه الناس غير موجود، فليس هناك إلا الصمت في الأوطان المشابه للمنافي.

وفي قصيدة "الأوار" تقول:

هذه الحربُ لا تنتهي بِاجتماعٍ

ولا بِلقاء

حين يجتمعُ الرؤساءُ

بِذاتِ مساء

لِتوقيعِ بعضِ وثائق

قد يجفّ المدادُ بِأوراقهم

بعدَ بضعِ دقائق

إنما ستظلُّ تضجّ بِأعماقِهم

كلُّ نقطةِ دمعٍ ودمٍ مُراق[2]

هذه الاجتماعات لا تُنهي الحروب حتى وإن تم توقيع الوثائق وجف الحبر في الأوراق، فالألم موجود في الأعماق والقلب جريح لا يطيب، وهذا نقد سياسي ووطني لعدم وجود السياسة الحكيمة التي تستطيع محو كل التراكمات الناتجة عن الكره الحقد الدفين بين أبناء الوطن العربي.

وفي قصيدة "بعد العثار" تقول:

كيفَ تغدو الجيادُ الأصيلةُ ... بعد العِثار

كلُّ الجياد الأصيلة تكبو

وتنهضُ تنفضُ عنها الغبار...

كلُّ الجياد الأصيلة تجمحُ إذ يمتطيها الصغار

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، 65 - 66.

(2) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

كلُّ الجياد الأصيلة ترفضُ أن تستباح...[1]

نقد سياسي واضح، وقوي، فالجياد الأصيلة ترفض أن يمتطيها الصغار، والجياد تكبو ولكنها إذا كانت أصيلة تنهض، وتنفض عنها الغبار، وكأن البلدان العربية وشعوبها جياد أصيلة ترفض أن يحكمها الصغار المتمثلون في رؤساء الدول العربية.

2. 1. 6 الوطن المحبوب:

هو الوطن الذي تعشقه، وتحبه الشاعرة، ونجد هذا الوطن في قصيدة "غيرك ما كان" عندما تقول:

وطنٌ أنتَ

مهما اعتذرنا عَنْ الموتِ فيك[2]

ثم تقول:

بيني وبينك يا وطني

اختلاطُ حقائقنا بِالخيال

وجدبِ الرمال[3]

ثم تقول:

فأعبرُ نحوكَ أيَّ صدَى

لأقسمَ: غيرك ما كان ..

غيرُك ما كانَ .. يا وطني[4]

إلى أن تقول:

نكابرُ أو لا نكابرُ

في القرب والبعدِ ...أنتَ الوطن

أنتَ الحقيقَةُ والحلم ..

---

(1) العريِّض، ثريا، ديوان عبور القفار فرادى، نادي الطائف الأدبي ط1، 1414، ص69.

(2) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص 24.

(3) المصدر نفسه، ص 26.

(4) المصدر نفسه، ص 26

أنتَ الزمانُ الذي سوف يأتي

وأنت الزمان الذي لم يكُن[1]

من خلال المقاطع السابقة يتضح من وجهة نظر الشاعرة أنَّ الـوطن يظـل وطنا رغم اختلاط الحقائق، ورغم كل هذه الأمور والأشياء السـيئة إلا أن الـوطن كامن في القلب، والملاحظ أن الوطن المحبوب هنا يحمل في داخله الألم، ولكن هذا لا يمنع الشاعرة من الاعتراف بالحب الذي تكنه لهذا الكيان العظيم.

وتقول في قصيدة "الموت في الساعة التاسعة":

تراني أحبُّك

يا وطنَ الموتِ في نشرةِ التاسعة[2]

ثم تقول:

كيف أحبُّك؟

لاشيئَ غيرَ الجنون ...

الشجون ...

الجِراح ...

لهوُ الطواويسِ؟

لغوُ القواميسِ؟

أحبولَةُ العنكبوت؟

وتعويذْة الانشراح

تميمةُ أمِّي تذكِّرُني

خيرُ الكلامِ السكوت

وخيرُ الأراضي الوطن ...!

أحبُّك حتفاً؟

أحبُّك مثل القضاء

أحبُّك حين يفِلُّ الحديدَ الحديد

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص 28.

(2) المصدر نفسه ص 72.

أحبُّك حتماً[1]

الحب في هذه القصيدة وصل إلى درجة العشق، وهو واضح في هذه الأبيات، فرغم ما يحمله هذا الوطن من الألم والموت إلّا أنّ الحب يسيطر على الشاعرة رغم الجراح والشجون، فتتذكر كلام أمها حينما تقول لها: بأن خير الأراضي الوطن.

وفي قصيدة "زنبقة من حرير" تقول:

تعود إليّ ملامحُ نخلك مغسولةً في الدموع ...

ارتعاش ظلال الشموع ...

كأهدابِنَا ترتجف

هدأةً ... وانطفاء

أعودُ إليكَ ...

أعودُ إليكَ ...

بكاء

تمزقت الأجنحة ...!

آه يا وطني

يملأني اليوم شوقٌ فظيعٌ إليك

شوقٌ فظيعٌ إلى الموتِ بين يديك[2]

ملامح الوطن تبدّت لها من خلال النخل، فتمنت العودة إليه والبكاء، ثم أفصحت عن الشوق الذي يتملكها حتى أصبحت تتمنى الموت بين يدي الوطن وهذا يعبر عن قمة الحب الذي يسيطر عليها.

2. 1. 7 الوطن الحلم:

يتمثل في الوطن الذي تحلم به الشاعرة، ونلاحظ هذا الوطن في قصيدة "الموت بالأسئلة" عندما تقول:

وَجهُ مَن سوفَ تُنكر إن مرَّ بعدَ اللهاثِ ببِالكِ؟

وجهُ مَن سوف تَعجزُ أن تتعداهُ؟

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص72 – 73.

(2) العريّض، عبور القفار فرادى ص 88 -89.

أو تخذلَه؟

ما زلَت تطحنُ ذاتك بِالأسئلَة

لماذا؟ ... وكيفَ؟ ... ومَن؟

ومتَى؟

وحتى متى؟

ستحصدُ في القفرِ حلمَ وطن؟[1]

كل هذه الأسئلة تعكس حالة التوتر والإحساس المؤلم بالوطن، والحلم الذي يتمنى كل شخص تحقيقه، ولكن الأمور غير مهيأة لصناعة وبناء وطن نحيا فيه بسلام، فنحن لا نملك ما يجعلنا نحقق ما نريد، وهذا بمثابة حصد الزرع في الصحراء، ممّا جعل الأحلام مستحيلة.

وفي قصيدة "ماذا نسمي الوطن .. ؟" تقول:

هجع البحْر

والريحُ

والليلُ

... في نبضاتي

والقلب ... ؟

ظلَّ يُغنِّي ...

يغنِّي ...

يغنِّي ...

لهُ ...

للوطن ...[2].

الشاعرة تحلم بوطن يغني له القلب، والكل يسمع غناء القلب، وكل هذا لا يكون إلا بسكون البحر والريح، وكأنّ هذا الوطن لا يكون إلا إذا زالت كل الأمور التي تعكر صفو هذا الوطن.

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم ص 149.

(2) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

في نهاية هذا الفصل ومن خلال المرور على القصائد، ومتابعة تواجد الوطن لدى الشاعرة تبين بأن الوطن حاضر وبشكل كبير، إلاّ أن الحزن والألـم والأسـى يلف هذا الحضور، حتى الوطن المحبوب لم يخل من المعاناة، فالوطن يشكّل معاناة للشاعرة، والملاحظ أن الوطن تواجد في قصائدها بدائرته الواسعة التي تضم جميع البلدان العربية، ولم يكن هناك أي تواجد للوطن الأم في قصائدها، وكأنه إيمان منها بأن الوطن العربي لا حدود تفصل بين بلدانه، وليس هنالك أي تفضيل لوطن علـى آخر.

2 .2 الشاعرة و الإنسانية

الإنسانية تأخذ جانب الخير في العمل الإنساني، فمن خلالها يخرج الإنسـان من بوتقة حبّ الذات، وتقديم همومه، والاهتمام بنفسه إلى هموم الآخرين، وتصوير عذابهم، وقد تنحرف الإنسانية"وتسلك طريق العالمية من خلال مفهومها الواسع فـلا يهتم الإنسان بقضاياه، ولا يغرق في قضايا مجتمعه، وأمته فقط، بل يعايش همـوم العالم وقضاياهم"[1]، فهي مطلقة لا تعرف قوما ولا وطنـا ولا جنسـا ولا لونـا[2]، ويقول رالف بارتون:"ورغم هذا إلّا أنّه لا يوجد تعريف دقيـق، منطقيـا كـان أو رياضياً للمذهب الإنساني، ويمكن تعريفها: بأنّها تضم أيّـة مـؤثرات تقـود إلـى الحرية"[3]، وبما أنّ النزعة الإنسانية مشاعر كامنة في داخل الإنسـان، فظهورهـا سوف يكون بطرق مختلفة، وأساليب متنوعة والأدب شكل تعبيري خاص، وهو أحد

---

(1) قميحة، مفيد، الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر منشورات دار الآفاق الحديثة، بيروت، 1981، ص 41 -42.

(2) ملحس، ثريا، القيم الروحية في الشعر العربي الحديث قديمه وحديثه،مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني بيروت د.ط، د.ت ص 203

(3) بري، رالف بارتون، إنسانية الإنسان، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، منشورات مكتبة المعارف– بيروت د.ط،1961،ص9 – 10.

الأشكال التي تتجسد من خلاله الإنسانية[1]، والشعر أحد أشكال الأدب، وهو الذي يعنينا في هذا البحث.

فالشاعر يملك الكلمة ليشارك ويعبر، فيهاجم الأعداء، ويمدح الأصدقاء ويتوحد مع الوطن، ويتلاحم مع جنس البشر، فقضايا الإنسان وهمومه جزء من كيانه، فالشعراء في الأغلب تظهر الإنسانية لديهم، فكيف تكون الإنسانية لدى الشاعرة؟ أكاد أجزم -من خلال الرثاء مثلا- بأنّها أقوى لدى الشاعرات من الشعراء. فالمرأة بطبيعتها ضعيفة، ويقول الرسول عليه الصلاة والسلام:"استوصوا بالنساء خيراً فأنّهنّ خُلقن من ضلع أعوج، وأن أعوج شيءٍ في الضلع أعلاه، فإن ذهبت تقيمه كسرته، وإن تركته لم يزل أعوج، فاستوصوا بالنساء خيرا"[2].

فكلّ ما يمس العاطفة، والإحساس، يكون وقعه على النساء أشد من الرجال، فالخنساء - مثلاً - بكت على صخر بكاءً لا يبكيه الرجال.

والشاعرة ثريا العريض لم تخلُ بعض قصائدها من النزعة الإنسانية، ولقد قسمت الإنسانية لديها إلى ثلاثة أقسام:

2. 2. 1 المرأة وحقوقها:

ويتمثل ذلك في الدفاع عن المرأة من خلال رفض السيطرة، والتسلط، وطلب المساواة، والمناداة بحرية المرأة من خلال إعطائها حقوقها في المشاركة في بناء المجتمع، وتأسيسه، وبناء الكيان الذي تريده لذاتها، ويتضح هذا في قصيدة "كلهن أنا" عندما تقول:

كلُّ هذي الوجوه .. أنا

التي الحلُم بِأعماقِها لا يموت

والتي دفنَتَ حلمَها في البيوت[3]

---

(1) البديوي، صالح، النزعة الإنسانية في شعر جميل صدقي الزهاوي، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك، 2000 ، ص57.

(2) البخاري،أبو عبدالله محمد ،صحيح البخاري ، شرح وتحقيق قاسم الشماعي الرفاعي جزء7 دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت – لبنان ص 49.

(3) العريّض، امرأة دون اسم ص 31 .

فهي ترفض الاضطهاد الذي تتعرض له المرأة، ولقد قالت هذه القصيدة عندما رأت طفلاً يضرب أمه في غرفة الانتظار في إحدى المستشفيات[1]، وهو حدث استطاعت توظيفه للتعبير عن أحلام النساء، والطموح الذي يتعرض للوأد، فتكلّمت الشاعرة على لسان كلّ النساء اللاتي يحملن الأحلام في أعماقهن، هذه الأحلام التي لا تموت لكنها مدفونة في داخل البيوت، وتواصل في نفس القصيدة المرافعة، والمدافعة عن المرأة من خلال حديثها بلسان كلِّ النساء فهي ترى نفسها في كل النساء، وترى كل النساء في نفسها عندما تقول:

كلُّ هذي الوجوه أنا
تحاصرُني أينما أتّجِه
بِأحلامِها ... بِجدائلها ...
بِالعيون
يكحِّلُها الحزنُ كلَّ صباح
يغلّفُها اليأسُ كلَّ مساء
من يُعاتِبُ من؟
من يُحارِبُ من؟
كلُّهُنَ ... أنا[2]

ثم تتذكر الوأد الذي كان نصيباً تلقاه كل فتاة – عند بعض العرب – ولكنّ هذا الوأد من نوع آخر، فالأم تتعرض للوأد عندما يعاملها أبناؤها بقسوة، ولقد وجدت الشاعرة هذه الفرصة، لتعبر عن حقوق المرأة الضائعة في المجتمع العربي، ولذلك يقول عبدالله الغذامي: "أنّ الشاعرة غاصت في عالم من الخيال والشعر، والتأملات، ولم تكن تشعر بجو الحجرة، وهي وسط جمع من النساء"[3].

وفي قصيدة "دون اسم" تقول:

---

(1) الغذامي، عبدالله، صحيفة الرياض، العدد 13408، السنة الثانية والأربعون 3/10/ 2005م – 2/ 1/ 1426 هـ.

(2) العريّض، امرأة دون اسم، ص 32 .

(3) صحيفة الرياض، العدد 13408، السنة الثانية والأربعون3/10/2005م–2/1/1426هـ

فيِ انكسارِ الإماءِ

وشدوِ الرقيق

لا تسلني عن اسمي

حروفُ النداءِ

ووهمُ طيوفِ النساءِ

احتفاءاتــُها بِالذي لا تطيقُ...

حريق[1]

عن هذه القصيدة تقول فاطمة الوهيبي: "انشغلت الشاعرة بمسألة العلاقة بين الهوية، والتسمية من خلال قضايا الذات الأنثوية، والوجود"[2] وذلك من خلال الهوية التي تبحث عنها المرأة، والمتمثلة في ذاتها وكيانها الذي تريد خلقه، والاصطدام مع كونها امرأة لا يحق لها المطالبة بأي شيء، فعنوان القصيدة يشدُّ الانتباه، فمـا هـو الشيء الذي لا يمتلك اسماً، فالأبيات تكاد تكون عرضاً لقضية تشـغل المـرأة، ألا وهي البحث عن الذات - مع العلم بأنّ كل البشر يبحثون عـن ذواتهـم - وإثبـات الوجود، وفي نفس القصيدة تقول:

غَنِّني

انعتاقَ صهيلٍ بِشوقِ مدَى

لاِسمٍ يعيدُ المدَى مبتدَى

أو صدَىً لم يكُن

إذا اشتَقتَنِي ألفَ إسمٍ

ولستَ المنادَى

فإن النداءَ سُدَى![3]

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم ص61 .

(2) الوهيبي،فاطمة المكان والجسد والقصيدة المواجهة وتجليات الذات، المركز الثقافي العربي ط1، 2005، ص90(ولقد نشرت هذه الدراسة في مجلة النص الجديد العدد الخامس 1416 -1996 قبل ضمها في هذا الكتاب).

(3) العريّض، امرأة دون اسم ص 63 – 64 .

فالأبيات تضم في داخلها طلباً شديد اللهجة، لأنّ الاسم يخلو من أي قيمة إذا لم يكن المنادى، ولذلك تقول الشاعرة ثريا:" قيمة الاسم في أنّك تسمعه ممن يُحبُّك، وليس من قارئ الحروف المنقوشة"[1] فاكتساب الأهمية تكمن في النداء الذي لن يكون إلّا باحترام المرأة، وإعطائها الحق في المشاركة في كلّ شيءٍ يُناسبها، وفي القصيدة ذاتها تقول:

كلُّ الحروف عَنينَه

لا فتحةَ النصبِ تنصبُها

مثل بلقيسَ سيّدةً للبَهاء

إذ يمنُّ عليها سليمانُ يُعلنُها

في احتشاد المغنّينَ سيّدةً للغباء

لا تعرفُ العرشَ ؟

والماء؟

سيّدةُ للدهاء؟

تعزف في زمن الماء قيثارةً للبقاء.[2].

فالكلمات لم تعد تتأثر بالحركات الإعرابية، فالفتحة لم تجعلها منصوبة واختارت الشاعرة النصب، لأنّ نصب الشيء أي إقامته، فالمرأة لم تجد لنفسها فرصة تتفرد من خلالها، فهذه بلقيس الملكة التي يعطرها البهاء ترفع ثوبها عندما تمر على جسر من زجاج تحته ماء، وكأنّ هذا الحدث كشف غباء المرأة الذي تراءى للنبي سليمان عليه السلام قبل الجميع، إذن، فالقصيدة شرح لمعاناة تعيشها المرأة، فمنذ ذلك العهد، والمرأة لا تزال تراوح في خط الظلم والاضطهاد.

وفي قصيدة "لا منادى ولا نداء" تقول:

ليت أمّي.....

وهي تدعوني بُـنيّا

---

(1) العريض، ثريا، مقالة (محاكمة الحقيقة والظلال) جريدة الرياض عدد 8961، 1/15/1993 .

(2) العريّض، امرأة دون اسم ص 66 - 67 .

غمغمَت في أذني معنىً لإَسمي

فإذا نوديتُ أدركتُ النداء[1]

فالشاعرة تتمنى أن تعرف معنى لاسمها لتدرك معنى النداء، وهــذا المعنــى ليس إلا تعبيرا عن الحقيقة المرّة التي كانت تتمنى اكتشافها، وهي صغيرة لتعــرف بأنّه ليس من حق المرأة أن تطالب بأي شيء، فالنساء لهنّ أسماء، ولكنّها بلا قيمــة لأنّ المجتمع يسلب منهنّ حقوقهنّ .

وفي قصيدة "مساءلة ابن أبي ربيعة" تقول:

يجاذبُنِي الأفقُ سرَّك... والأسئلة...!

مازلتِ... أنتِ...

يحاصرُك الشوقُ...

والأفقُ...

والظمأُ الأزلي

وكالنخلةِ المثقَلة

ما زلتِ لا تنحنين...

فهل ستموتين واقفةً

وعاصفةً

وباحِثةً عن وطن...؟" [2]

فهذه القصيدة، كما يقول محمد العباس: "عبارة عن وثيقة تعبر مــن خلالهــا الشاعرة عن واقع تطلعات تبحث عنه المرأة"[3]، من خلال بيان الفروق بين النساء، فهنَّ مختلفات، ولكلّ واحدة منهنّ تطلعات، وأحلام تسعى لتحقيقها، وهذا ما ألغاهُ ابن أبي ربيعة، الذي جعل كلَّ النساء يبحثنَ عنهُ، وكأنهنّ عاشقات للإغواء، ولا هــدف لهنّ إلّا إشباع الغرائز، وتواصل في نفس القصيدة قائلة:

---

(1) العريض، ثريا، مقالة (محاكمة الحقيقة والظلال) جريدة الرياض عدد 8961، 15/1/1993.

(2) العريّض، امرأة دون اسم ص 115.

(3) جريدة اليوم 13/11/1995ص 12 بقلم الناقد السعودي محمد العباس.

ها أنتَ تجمرُ أسئلةً كالبخورِ

فتغتالُني الأسئِلة:

كيف تجرؤ امرأةٌ

سحقوها بِسخط الأساطيرِ

أن تختلف ؟

كيف تجرؤ امرأةٌ لم تكن...

قبل كلِّ انهماراتِ خوفكِ فيها

كُلِّ انهماراتِ عشقِك تيها...

أن تقولَ الذي لا يُقالُ

ولا ترتجِف؟

الأبيات السابقة ليست إلّا دفاعا صريحا عن المرأة، ويكفينا ما قاله محمد العباس"ثم تتجاوز منعطفات السؤال بطرح سؤال يأتي فيه صوت الأنثى جهيرا مصحوبا بخطاب احتجاجي مشاكس"[1]، ثم تعلن رفضها للفكرة التي تطغى على عقول البشرية، وتتحدث على لسان كل النساء بأنّ المرأة ليست تحفة تتزين وتتجمل، وليست سهلة المنال من خلال قولها:

"ليلى" و "ليلى" و "ليلى"

ليلى التي لَمْ تقلْ "هيتَ لَه"

وليلى التي سمحَت له ثم لم تعترفِ ...

وَأُخرى بِلا كُنه ...

أُخرى بِلا وَجه ...

أُخرى بِلا اِسم ...

أُخرى بِلا حَرف

جَرؤت بالطلاسمِ أن تنحرِف[2]

---

(1) العباس، محمد، سعاد تتلبسه وثريا تعقلنه، جريدة اليوم 1995/11/13ص 12.

(2) العريّض، ديوان امرأة دون اسم، ص 117 .

وتكرار ليلى يعكس الغضب الذي يحتدم في صدرها، فواحدة لم تَنَلْ منها شيئا يا ابن أبي ربيعة، وواحدة سمحت لك، أمّا الأخريات ليس لهن وجود، وقد يكن من رسم الخيال، وهذا ما يؤكد أنّ المرأة التي سمحت هي حالة شاذة لا يمكن القياس عليها.

وتواصل الشاعرة الدفاع عن المرأة، فهذه المرافعة الاستنكارية التي تقوم بها الشاعرة نتيجة للظلم الذي تتعرض له المرأة، فليس من المفترض اعتبار كلّ متزينة صورة للغباء والهامشية[1]، فالأنثى تستطيع أنّ تبني لها كياناً وتتفرد به إذا أدركت قدراتها من خلال الأبيات الآتية:

متى ستَعين؟
بِأنك كُلُّ المعاني وأفيائها
والخيال
وما للإجابات لحظتها الفاصلة ؟
حانَ أن تُقفِلي محضرَ النزفِ والأسئلة
لأنك حتماً تعودينَ
شامِخةً
وراسخةً بِوطن
يتجذَّر فيكِ
صدى اللحظة المقبلة[2]

2. 2. 2 رفض التعصب والتفرقة والعنف:

تتضح الإنسانية من خلال رفض التفرقة الناتجة عن الحروب الأهلية، وهذا ما نلاحظه في قصيدة "الوجوه" وهي تتقمص شخصية الجندي الذي يكابد العناء، والألم، والضياع في هذه الحروب عندما تقول:

أهي حربي أنا
بِأرضي أنا تتأجَّج

---

(1) العباس، محمد، سعاد تلبسه وثريا تعقلنه ، جريدة اليوم 1995/11/13 ، ص12.

(2) العريّض، امرأة دون اسم ص 123 .

... لماذا بأرضي؟

أصِرتُ العدوَّ أنا؟

وبعضي يُقاتــلُ بعضِي...! [1]

فالجندي في هذه الأحداث دائماً يتساءل، ويطرح على نفسه الأسئلة عن هــذه الحرب التي يقاتل فيها أبناء الوطن بعضهم بَعْضاً، فتعيش الشاعرة في قلب الجندي، وتُخرج الأسئلة التي تدور في عقله، فمن يحارب في هذه الحرب؟ ومن أشعل هــذه الحرب؟ ولأيّة غاية اندلعت؟ عندما تقول:

مَن يحارب مَن؟

ولأيَّة غاية؟

من ترى أشعل النارَ عند البداية؟[2]

وتقول في قصيدة "الأوار":

سَنعودُ...

نشيّدُ أبنيةً في الركام

ومن سيشيّدُ أجسادَنا من حطام ؟

سنعودُ...

ننظِّفُ أسواقَنا والشوارع

ومن سيطهِّرُ ذاكرةً في الظلام؟

وفيضَ سيولِ المدامع

هذه الحربُ تاريخُنا المرُّ

أبناؤها يشهدون

لم تكن في هشاشته غيرَ وصمةِ عار[3]

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص 79.

(2) المصدر نفسه، ص80.

(3) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

فلقد ذكرت الشاعرة أنّ هذه القصيدة عبارة: عن مذكرات جندي في حرب أهلية، وهي قريبة من القصيدة السابقة، فتعبّر عن المشاعر التي تتملك هذا الجندي بعد وقف القتال، فالعودة لا بد منها، ولكننا سوف نبني الأبنية في الركام، ويتساءل الجندي عن الأجساد التي أُنهكت، ثم يذكر أنّ العودة تجعلنا ننظف الأسواق والشوارع، لكنّ الذاكرة ستظل تذكر هذه الحربَّ، والأبناء يشهدون على وصمة العار، فهل هنالك ما يطهر الذاكرة؟ فمرور الزمن لن يمحو من الذاكرة هذه الأحداث المؤلمة، فالعرض لهذه الأحداث جاء لبيان الجرح العميق الذي تُخلِّفهُ الحروب، فكلُّ شيءٍ يزول إلّا الذكريات المؤلمة.

ولم يغبْ عنها مشهد "محمد الدّرة" هذا الطفل الذي قُتل، وهو في حضن أبيه، وأصيب أبوه بالشلل نتيجة إطلاق النار من العدو الصهيوني هذا المشهد الذي شاهده الملايين، ولم يمر مرور الكرام من شاعرتنا، فاهتزت لهذا المنظر الحزين المؤلم، فقالت في قصيدتها "سؤال الصغير محمد":

لم يكنْ موته صدفة... لم تكن لوثةَ اشتباه

لم يكنْ غيرَ طفل نَقيّ... له كلّ حق الطفولةِ منطلقاً للحياة

لهُ كلُّ حُلم الرجولة في وطن... يحتوي حلمه بالحياة

فلِمَاذا أمامَ النذالةِ خرَّ صريعاً ممدّد؟

ولِماذا بعكسِ العدالة عاش وجوداً مهدد؟

ولماذا إليه الرصاص تسدّد؟

لماذا لهم حقٌ أنْ يحرموه الحياة؟

وأنْ يعدموه يَشلوا أباه ؟... ذنبُه أنّه عربي؟[1]

هذه الأبيات تصور المأساة التي رسخت في وجدان الشاعرة، فالطفل لم يمت صدفة، ولم تكن هنالك شُبْهَةٌ حول قتله، فهو طفل نقي له حق الطفولة، وحلم الرجولة في وطن يحقق فيه أحلامه، ولكنّه خرّ صريعا بعد أنْ كان وجوده مهدداً والرصاص موجهٌ إليه، وإلى غيره من أبناء وطنه، فهذه الأسئلة التي طرحتها الشاعرة، ثم افترضت جواباً فيه شيء من السخرية، وهو الذنب الذي لا يستطيع أن

(1) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

يقلع عنه، ألا وهو جنسيته العربية التي فرضت عليه انتماءً لأمــةٍ عريقــةٍ وقفــت عاجزة عن حمايته، والإنسانية تكمن في افتقاد هذا الطفل لحقوقــه ومنهــا: اللعــب بحرية، واللهو، والإحساس بجمال الحياة، ثم تقول في نفس القصيدة:

محمد يصرخُ" بابا احمني"

سؤال نغص به... لا جواب!!... سؤال الصغير محمد

محمد يا ابن التّراب الذي لا يَعود

قوانين غاب... ونحن ضحيتها المنتقاة... مجازر تتجدد

كل الصغار هنا كمحمد... وليد مهدد... ونزف مؤبّد[1]

فمحمد يصرخ يريد من أبيه الحماية، هذا السؤال الذي يدور في خاطر هــذا الطفل الصغير، لا نملك جواباً له فنحن نعيش في غابة ضحاياها أبناء الأمة العربية فهذا الطفل لم يستطع أنْ يجد الحماية من أبيه، وهو الذي أنجبــه، فكيــف يحميــه شخص لا ينتمي إليه بأي صلة؟ ولقد استطاعت الشاعرة من الدخول في قلب الطفل وإخراج ما يدور في ذهن الطفل من أسئلة.

2. 2. 3 التفكير والتأمل والاعتقاد:

الوقوف، والنظر في الوجود من الحالات التي تمر على الإنسان، وبالــذات عندما يتقدم في العمر، والشاعرة ثريا العريّض لم تخــل قصــائدها مــن النزعــة الإنسانية التي تندرج تحت هذا القسم، فنجد ذلك في قصيدة "ليلة الدان" عندما تقول:

أعلمُ الآن

ما كنت أجهلُ في البدءِ

.. قبل التكّونِ

قبل التدحرجِ في القلقِ الأزلي

بمنزلقاتِ المعاني

إلى شهقةِ الذاكرة ...

كلُّ اسمٍ له من يناديهِ .. أو يصطفيهِ صَدى

---

(1) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

في اكتنافِ التصاخبِ والصوت !

كيف إذن مررتُ بلا اِسم؟[1]

القلق الوجودي، والحيرة قادا الشاعرة إلى التفكير في البدايــة، ولكــن هــذا التفكير جعلها تعلم ما كانت تجهله، فالتوقف، والتفكير لحظة إنسانية قد يتعرف مــن خلالها الإنسان على سر الوجود، وقد يشك في الكثير من الأمور مثل "إيليــا أبــو ماضي"عندما يقول في قصيدة "الطلاسم".

جئتُ لاَ أعلم مِنْ أين، ولكنني أتيت

ولقد أبصرتُ قدّامي طريقاً فمشيت

وسأبقى سائراً شئت هذا أم أبيت

كيف جئت؟ كيف أبصرت طريقي؟

لست أدري[2]

فهذا الشاعر أثار قضية الوجود، وحالة القلق التي تعتريه خلطت عليه الأمور فلم يعد يعلم شيئا، أمّا (ثريّا العريّض) فمن خلال أول كلمة تُعلن بأنها تعلم الآن مــا كانت تجهله في السابق، وتقول في القصيدة ذاتها:

أعلمُ الآنَ حيث تمرُّ الحياةُ ويزدهرُ الخفقُ

حبَّاً سينعطفُ الموتُ أيضاً

ويغمضُ عينيه حيناً

لِنطلقَ شهقة معرفةٍ باليقين[3]

فالشاعرة تواصل سرد النتائج التي توصلت إليها بعد التفكير، فالحيــاة تمــر وتزدهر، وهذا لا يمنع من وجود الحب، والموت أيضاً.

وفي قصيدة "لا منادى ولا نداء" تقول:

قلتُ يوماً عندما أنهكَني الشوقُ إليّا

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم ص13 .

(2) أبو ماضي، إيليا، ديوان الجداول، دار العلم للملايين، بيروت– لبنان، ط11 فبراير 1977، ص139.

(3) العريّض، امرأة دون اسم، ص 21 .

إننا نمضِي إلى ما ليس نعلَم

ولماذا نتفادَى الوهمَ...؟

هل نحلُم أن نعلو إلى الذاتِ بِسلَّم...؟ [1]

الشوق المتعب والضياع، والافتقاد إلى الوعى كلّ هذه العوامل قادتْ الشاعرة إلى التفكير، فأصبحت تتساءل عن الحياة والمستقبل، وتعلنها بصراحة، لماذا لا نبتعد عن الأوهام؟ فنحن نمضي إلى شيء لا نعلمه، ونسير في طريق نجهله، وكل هـذا التعب لماذا؟ فهل تحقيق الذات ممكن؟ ولو كان بسلم، وهذا شيء مـن السـخرية، فالمرأة لم تحقق ما تريد، ولنْ تحققه، فهل السّلم سيكون الحل؟.

وفي قصيدة "حديث الرمال*" تقول:

سيّدي

يا قارئ الرمل

توقفت مع الأصداء والرمل ... تأملتَ...

كما أنت تأملتَ ... استمتعتُ

ورأيتُ الكون في الذرّات

خفتُ

فحديث الرمل وعْدُ

لا سراباً مرتهن

وحديث الرمل سرُّ المنتهى والبدء[2]

فهذا المقطع يعكس التأمل الذي أحاط بالشاعرة ولذلك فهي توجه خطابها في بداية الأمر لمن كان سبباً في هذا التأمل ثم تصل بالتأمل إلى الاعتقاد بـالموت، وأنّ

---

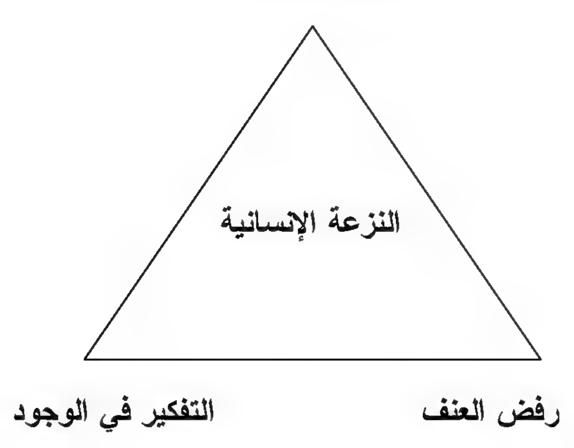
(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص 164

* قامت الشاعرة بكتابة إهداء لهذه القصيدة نصُّه "مهداة للسيد الوالد". علامة الجزيرة حمد الجاسر –رحمةُ الله عليه - فهو الذي عبر اهتمامه وكتاباته عن مواقـع أرض الجيـرة وأنساب أسرها وقبائلها، فتح لي بوابات التأمل في جذو الذات السحيقة وعلمنـي كيـف استمع لحوارات ذرات الرمال العابرة خطوة خطوة منذ آماد حضارات بعيدة.

(2) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

الرمل هو البداية والنهاية فنحن خلقنا من تراب وسنعود إلى التراب وهذا يُعتبر من نتائج التأمل والتفكير.

من خلال الأمثلة نلاحظ أنّ النزعة الإنسانية لم تغب عن الشـــاعرة، ولكننـــا نلاحظ أن هذه النزعة تتواجد في مثلث رؤوسه حقوق المـــرأة، ورفـــض العنـــف، والتفكير في الوجود وهذا ما يوضّحه الشكل رقم (1)



شكل رقم (1)

العوامل التي ساهمت في ظهور لإنسانية لدى الشاعرة

إلّا أنّ قضايا المرأة، ورفض العنف ساهما في ظهور هـــذه النزعـــة بشـــكل واضح، مع ملاحظة أنّ قضايا المرأة هي التي قادت الشاعرة إلى التفكير، والقلـــق والتأمل في الوجود.

3. 2 الشاعرة والاغتراب

لا يزال مفهوم الاغتراب غامضاً بعض الشيء، فالآراء تتنوع، وتتداخل فـــي نفس الوقت، فلفظ الاغتراب ورد في المعاجم العربية بمعنى الغربة عن الـــوطن[1]،

---

(1) الفيروز أبادي، مجد الدين، القاموس المحيط، مجلد1، دار الكتاب العربي، د.ط ، د.ت، ص 109.

كما ورد لفظ "الغرْب" بمعنى الذهاب والتنحي عن الناس[1]، ولقد كــان "التغريــب" النفي عن البلد[2] الذي وقعت فيه الجناية حداً نبوياً، فلقد أمر الرسول - صـــلى الله عليه وسلم - بتغريب الزاني غير المحصن سنة[3]، كما حثّ الرسول -صلى الله عليه وسلم -على الاغتراب في الزواج، أي الزواج مــن النســاء الأجنبيــات أي غيــر القريبات منكم، لكي لا يأتي الطفل ضاويا (أي ضعيفا أو هزيلا).

ولعلّ كلمة غراب (الطائر المعروف) مأخوذة من هذا السياق، لأنّــه طــائر يتشاءمون به، فإذا سمعوا صوته اعتقدوا أنه ينبئ بموت إنسان عزيــز وغيــره[4]، وتقترن الغربة عند التوحيدي بالمأساوية[5]، ويذكر (شاخت) بأنّ معنــى الاغتــراب يكاد يجمع على ثلاثة معاني: الأول بمعنى نقل الملكية، والثاني الاضطراب العقلــي والثالث بمعنى الغربة بين البشر[6].

إذن من خلال التعريفات المتعددة نجــد أنّ التــداخل شــديد بــين الغربــة والاغتراب فليس هناك تعريف محدد للاغتراب، فالأسئلة كثيرة حول هذا المفهــوم، فهل يقصد بالاغتراب الابتعاد عن المكان المحبب أو البعد عن الآهل أو فقد الحبيب أو الانفصال عن المجتمع والانعزال؟ ويرى الباحث بأنّ الغربة قد تكــون بمحــض الإرادة، أما الاغتراب فعكس ذلك فالظروف هي التي تؤدي إلى الاغتراب، فالزاني غير المحصن حده التغريب، والمعارض لنظام سياسي في بعض الدول جزاؤه النفي

---

(1) ابن منظور،أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب مجلد1 دار صادر، ص638– 639

(2) المصدر نفسه ، ص 638 - 639

(3) مسلم، أبو الحسين بن الحجاج القشيري، صحيح مسلم، د. ط، بيت الأفكار الدولية، الرياض 1998م، كتاب الحدود، باب حد الزنى، حديث رقم (1690)، ص 701.

(4) منصور، حسن عبد الرازق، الانتماء والاغتراب، دار جرش :خميس مشيط، المملكة العربية السعودية، ص19.

(5) زامل، صالح، تحول المثال، دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي، المؤسسة العربية، بيروت، ط1، 2003، ص18.

(6) شاخت، ريتشارد، الاغتراب، ترجمة كمال يوسف حسين، المؤسسة العربية بيروت ط1ن1980،ص 63 -65.

والإبعاد، والشخص الذي لا يتقبله المجتمع يصبح غريبا فيتغرب رغما عن أنفه، ولذلك يقول عبدالرحمن الداخل:

فقلتُ شبيهي في التغرّب والنوى وطول التنائي عن بني وأهلي[1]

والاغتراب الذي نبحث عنه هو ذلك الشعور الذي يظهر لنا في القصائد لدى الشعراء، ويجعلنا نقول: إنّ الشاعر يعاني من الاغتراب، والشاعرة ثريا العريض تنتمي لوطن يتعرض لأزمات وظروف قاهرة، فلا بد أن تتجلّى لديها مظاهر الاغتراب، ونستطيع ملاحظة مظاهر الاغتراب في الموضوعات الآتية*:

2. 3. 1 الاغتراب الاجتماعي:

وهو إحساس المرء بالغربة بالرغم من أنه يعيش بين البشر[2]، فالتعثر في الاندماج مع المجتمع يؤدي إلى الاغتراب، ومن أمثلة ذلك قول الشاعرة في قصيدتها: "عبور القفار فرادى":

عَبثاً... في شظايا الحروفِ أنقّب

لا بد... بين طلاسمهم

أنْ أرى لي اسما

وما همَّهم أن أفيقَ ولا همِّهم أن أغيب

ولا وعيهَم... وعيهُم!

فكيف تراهم يرون

تفاصيلَهم واختلافاتِهم؟[3]

---

(1) العبادي، مرجع سابق، ص317 .

* لقد اعتمدت هذا التقسيم لأنّه تناسب مع مظاهر الاغتراب لدى الشاعرة، ولقد حاكيت التقسيم الذي جاء في كتاب (الاغتراب في الشعر العراقي، مرحلة الرواد، محمد راضي جعفر، منشورات اتحاد الكتاب العرب 1999، ص 17).

(2) شاخت، مرجع سابق، ص 63.

(3) العريّض، عبور القفار فرادى، ص 11 .

من خلال هذا المقطع نجد أنفسنا أمام شخص تائه ضـــائع، وكأنّنـــا نشـــاهد صورة في محتواها: شخص يهيم على وجهه لا يعرف ماذا يفعل؟ رغم أنـــه بـــين آلاف أو ملايين الأشخاص، كلٌّ يبحث عن مصلحته، ولا يهتم بغيره، ولذلك بـــدأت القصيدة بقولها (عبثا) وهذا إيمان يقبع في داخلها بأنّ عملية البحث لا فائدة منها.

وفي نفس القصيدة تقول:

لا الرمل رملٌ... ولا الماء ماء
كُنهُها ضائعٌ مثل أسمائنا
خُطىً لم نشأها وجاءت بنا
وأشرعةٌ بين أُفقٍ.. وماءٍ وماء
لم نعدّ بداياتها... في انتظارِ نهاياتِها
قلت : بل زمنٌ للبِحار
يحيطُ بها الأفقُ و الانتظار
يا نورسَ الليل لا ماءَ في الماء؟
لا فجرَ لليل؟
لا حادياً لعبورِ القفار؟[1]

شدة الاغتراب تتواصل، فضياع اسمها جعلها تـــرى كـــل شـــيء مختلـــف، فالأشياء أضاعت كنهها، وقمة الاغتراب تتجلى عندما تخاطب نورس الليل، فهي لم تجد من يستمع إليها، فوجهت خطابها إلى نورس الليل، ثم أتت بصـــور غريبـــة لا نستطيع تخيلها منها (لا ماء في الماء) و(لا فجر في الليل) فالحيرة التـــي تطاردهـــا أدت إلى فصل عجيب بين الأشياء المتلازمة كالفجر والليل.

وتقول في قصيدة " كل طفل.. هدية":

مَنْ تُرى نَنْتظر؟
كلُّ هذي الليالي تمرّ ولا نستقر
أبداً ننتظر
زائراً قد وُعدنا بهِ

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص 13.

في السنين النديّةِ

قبل ابتداءِ السفر[1]

إحساس الشاعرة بالعزلة، والوحدة جعلها تنتظر، ولكن من هو الزائر القادم؟ فتفكك المجتمع وعدم ترابطه أدّى إلى الانتظار، وكأن الزمن زمن انتظار، والانتظار هنا للمجهول.

2. 3. 2 الاغتراب العاطفي:

هنالك"وسائل يلجأ إليها الإنسان للتغلب على عزلته منها: الحب والصداقة فيحاول من خلال الحب -مثلا - الخروج من عزلته، ولكنّ إخفاقه في الحب قد يؤدي إلى اغتراب عاطفي يُضاف إلى اغترابه"[2]، ونجد هذا النوع من الاغتراب في قصيدة "أموت أنا مرتين" عندما تقول:

أموت أنا مرّتين

مرةً ... حين يجمعنا الدرب صمتاً

مرةً ... حين في صمتِنا ... نفترق[3]

ثم تقول:

أسائل عينيك عنك ... وعني

فتهرب مني ...!

لا أنا منِك ... ولا أنتَ منّي

أكنّا حبيبين ... يوماً ؟

غريبين دوماً ؟

أكنَّا ... نُغَنّي؟

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص 19.

(2) يائف، نيقولاي برد، العزلة والمجتمع ترجمة فؤاد كامل، راجعه علي أدهم، القاهرة مكتبة النهضة المصرية، مطبعة لجنة التأليف والترجمة للنشر سلسلة الألف كتاب 1960، ص119، نقلا عن (الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر مرحلة الرواد د/ محمد راضي جعفر منشورات اتحاد الكتاب العرب، 1999، ص17).

(3) العريّض، عبور القفار فرادى، ص 55.

وهانحن... نرقُصُ رَقْصَ الذبيحَين ِ

وما بيننا صمتنا يصطفق[1]

وتستمر حتى تقول:

أموتُ أنا مرتين

مرةً ... حين حلمي يَمُوتُ على الشفتين

مرةً ... حين فيكَ أعاني فصام الوطن ..[2].

الموت يكون مرة واحدة ، لكنّ الشاعرة تموت أربع مرات في هذه القصيدة:

1. عندما يخيم الصمت في لحظة الالتقاء .
2. لحظة الافتراق والصمت مخيم على هذه اللحظة .
3. موت الحلم قبل خروج من الفم.
4. الإحساس بالانفصام .

وهذا دليل على وجود اغتراب مكاني أو اجتماعي، بالإضافة للاغتراب العاطفي الذي يتبدى من خلال سؤالها عن الحب، وهل كان موجودا؟ رغم التنافر بيننا، فليس هناك أي تناسب، فالرقص لم يكن رقص فرح أو رقص حب، بل رقص للموت.

وفي قصيدة "طريق طويل ... إليك" تقول:

كم توقفتُ حائرةً

أتساءلُ بيني وبيني عنك

"...كيف أعشقُ منك العذاب..؟"

كم توقفتُ حائرةً

إذ يسائلُني عنك صوتٌ مريبٌ

"...تُحبِّينه؟... كيف المواتُ يُحَبّ...؟ [3]

---

[1] العريّض، عبور القفار فرادى، ص 55 - 56

[2] المصدر نفسه، ص 56 .

[3] العريّض، أين اتجاه الشجر ص 45.

الشاعرة توقفت، ولكن هذا الوقوف لمن؟ ولماذا؟ فالصراع مع الذات يظهر في هذه القصيدة، فالشاعرة تسأل، وصوت مريب يجيب على سؤالها، ولكنّ الشيء الغريب هو قصة العشق التي لا تكون إلا للأشياء الجميلة، ولكنّها في هذه القصيدة عشق للعذاب وعشق للموت.

وفي قصيدة "حروف بأغنية خائفة" تقول:

أغنيةٌ لفيروز تملؤني بالحنين

لشيءٍ أحس به مثلها

اغتراباً أسميّه

غيرَ الذي أنت تدعوه عند اللقاء

لهفةً في الضلوع ... ارتعاش شفاه[1]

الحنين النابع من صوت فيروز هو اغتراب في نظر الشاعرة، وليس حباً وحنيناً كما يراه غيرها.

2. 3. 3 الاغتراب المكاني:

يؤدي إلى إبراز النظرة التي يحملها الشاعر أو الشاعرة تجاه المدينة - ولقد قمت بكتابة فصل يوضح موقف الشاعرة من المدينة– ولكن هذا لا يمنع من ذكر بعض الأمثلة للاغتراب المكاني، ومنها قول الشاعرة في قصيدة "ظلنا في المرايا":

وَمَا نَنْتظر؟

توقف هذا الزمانُ

فلا هو ليل ٌ ليتلوه صبحٌ

ولا هو صبحٌ يبشّر طالِعهُ بالنهار

ولكنه زمنُ الانتظار

وَمَنْ ننتظر

لِيُطلِقنا من إسار المرايا؟

كل الذين بها يدخلون

(1) العريّض، عبور القفار فرادى ص 31.

ينسون أحلامهم وملامحهم

في انعكاساتها

يغيضون بين التماعاتها

يموتون دون انتظار[1]

الاغتراب يتضح من العنوان، فالمرايا بحد ذاتها معاناة، فالإنسان عندما يعيش في مكان كله مرايا، فهذا دليل على أنه لا يرى إلا نفسه، فكيف تكون المرايا عندما تعكس الظل فقط؟ فانشغال الناس بأنفسهم وبمصالحهم، جعل الشاعرة تشعر بسوء المكان، وأنّه أصبح عبارةً عن مرايا لا غير.

وفي قصيدة "بلا وعد" تقول:

في زِحام المحطات

كنتُ أحلم أن نلتقي

ذات يوم ...

سفرٌ دائمٌ

يتلو قطارَ الصباح ... قطارُ المساء

وجوه يكبّلها الصمت

كل الوجوه الغريبة يكبلها الانتظار[2]

لم يكن المكان سيئ بحد ذاته، بل هنالك أسباب أدّت إلى ذلك السوء، ففي المحطات تتواجد القطارات، ويتواجد الأشخاص الذين لا يعرفون بعضهم، فهذا المكان كشف الاغتراب الاجتماعي، فانعكس ذلك على المكان، فأدّى إلى الاغتراب المكاني.

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى ص57 - 58.

(2) المصدر نفسه، ص 63.

2. 3. 4 الاغتراب السياسي:

الأحداث المؤلمة في الوطن العربي تؤدي إلى الاغتراب، ورأيت تقسيم هذا النمط من الاغتراب - اعتمادا على الأسباب التي تؤدي إلى الاغتراب - إلى ثلاثة أقسام:

أ. الحروب الأهلية: ما تتركه هذه الحروب من آثار تؤدي إلى الاغتراب، ففي قصيدة "الوجوه" تقول:

حواليَّ كلُّ الفضاء فناء

تكثَّف فيه السؤال

لماذا .. لماذا.. لماذا

كل هذا هباء

أين اتجهتُ أظلُّ أواجهُ مصرع أرضي[1]

الارتباط بين الشاعرة ووطنها العربي قوي جدا، فلذلك استطاعت أنْ تشعر بما يشعر به الجندي الذي يكون في حرب أهلية، فكان هذا سبب للاغتراب الذي جعلها ترى الفضاء يحيط بها من كل مكان، فالحزن والألم على هذا الوضع ساهم في اغترابها.

ب. الغزو العراقي: له وقع في نفس الشاعرة، وتجلى ذلك في قصيدة "أين اتجاه الشجر" عندما تقول:

بحثتُ وراءَ ملامحِ قوميَ عن سيّدٍ معتمَد

عليمٍ يفسّر لي عن متاهاتهم

أمسهِم ... يومِهم ... غدِهم

لا أجِد ... !

كربِهم ... حربِهم ... صلحِهم

لا أجِد ...![2]

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر ص 83 .

(2) المصدر نفسه، ص40 .

الذي حدث بين الكويت، والعراق بيّن ما تشعر به الشاعرة من عدم وجـــود شخص يعتمد عليه وهذا نقد سياسي لم يقدها إليه إلّا الاغتراب الذي تشعر به.

جـــ. تشتت الأمة العربية: اختلاف الآراء، والبحث عن المصالح سببٌ فـــي هذا التشتت، ويعتبر هذا السبب أكثر الأسباب المؤدية للاغتراب عند الشاعرة ونجده في قصيدة "عبور القفار فرادى" تقول:

وطني ضائعٌ فِيّ؟
أم كلُّنا ضائعون؟
أرَاكُم جَميعا معي في كياني
أَرانِي
مسبلة الهدْبِ حيناً ... كَليلى
وحيناً كزرقاء ... مشرعةً للفضاء
مشدودةَ الخطوِ ... لاهثةً في المدى
ألتفُّ في أُفُقِي إذا ما استدار صداه
أبحث عن وطنٍ لا أراه[1]

الاغتراب هنا يكمن في الحيرة المسيطرة على الشاعرة من خـــلال الـــوطن الذي لا تراه، رغم أنّها حاولت من خلال عيني ليلي، وعيني زرقاء، فهل هذا الوطن ضائع في كياننا أم نحن الضائعون؟ وهذا سؤال مفتوح لكل من يقرأ القصيدة ويشعر بما تشعر به الشاعرة. وفي قصيدة "الموت في الساعة التاسعة" تقول:

يقولونَ يا وطني
فيكَ دفءُ جذورِ الحياة
يقولون!
... لكني لا أرَى
غيرَ صمتِ اللغاتِ بنا في منافي الشتات
وانتحارِ النشيد[2]

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى ص 18 .

(2) العريّض، أين اتجاه الشجر ص 66.

الناس كلهم يرون في الوطن الدفء، والحب، والحياة، وهذا ما تفقده الشاعرة في وطنها، فهي لا ترى إلا الصمت، والتشتت، فالاغتراب الناتج عن الوضع المؤلم لأبناء الوطن العربي هو السبب في هذا الإحساس.

2. 3. 5 الاغتراب الوجودي:

واقصد به الإحساس بالزمن الناتج عن اغتراب آخر (كالاغتراب الاجتماعي أو المكاني أو السياسي أو العاطفي) ونلاحظ الإحساس بالزمن في قصيدة "كل طفل .. هدية" عندما تقول: كَمْ مِنْ العمر مرّ؟

ليتنا نَستطيع

اختزال المسافات ...

والزمنُ المتسرِّبُ بين الأصابع

نُمنعُه لا يضيع[1]

فالعمر يمر، والشاعرة تحس به، وتحاول منعه من المرور، كما أنّها تريد اختصار المسافات، فالاغتراب الروحي هنا نتج عن الاغتراب الاجتماعي الذي تشعر به وتبدى من خلال المقطع الذي تعرضت له مسبقا "مَنْ ترَى ننتظر"[2] وفي قصيدة "احتباسات السكون" تقول:

جسدي الواقف ما بيني ... وبيني

كيفَ لي أنْ أعبره؟

وضاع الصمت إذ يملأ عيني

كيفَ أبقَى مبصرة؟

عندما أُصغي لأصدقائي ... وصمتي

يَعْتَرِيني خوف موتي

هل ترى تغتالني نفسي ... بصوتي

أم ترى تغتال صوتي

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص 21 .

(2) المصدر نفسه ص 19 .

احتباسات القرون[1]

الاغتراب المكاني، والاجتماعي، والشعور بالوحـــدة أدّى إلـــى الاغتـــراب الروحي من خلال الإحساس بالزمن، والخوف من الموت ساهم في خلــق الشـــعور بالانفصام، ولكنّ أيّ انفصال، انفصال عجيب بينها وبين ذاتها ويسمى هذا الـــذَّرب من الاغتراب: "التخارجمن الذات" أي أنعدام المصالحة بين الإنسان ونفسه، والنظر إلى أعماله بوصفها مقتصرة إلى القيمة، فبدلاً من أن تكون كامنة في جسدها، أصبح الجسد يفصل بينها وبين ذاتها.

وتقول في قصيدة "اليقين":

كلُّ النوافذِ تفتحُ لِلموتِ أبوابَها
يضيء بروقاً
تفصِّلُ ما خطَّه العمرُ فوق الجبين[2]

الإحساس بالزمن جعل الشاعرة ترى الموت من كل النوافذ، وهذه النوافذ مثل البيوت لها أبواب تفتحها، وفي هذا المقطع إيمانٌ بأنّ كلَّ ما كُتِب للإنســـان ســـوف يحصل.

من خلال الأمثلة السابقة نلاحظ أنّ الاغتراب موجود عنـــد الشـــاعرة مـــع اختلاف الأسباب المؤدية للاغتراب، إلّا أنّ الوطن العربي، وحالته هي أكثر الأسباب التي ساهمت في حدوث الاغتراب مع وجود تداخل بين هذه الأنماط لكـــن الشـــعور بالوحدة هو العامل الأساسي في كل اغتراب.

4. 2 الشاعرة والمدينة

نعلم أنّ الشعر الحديث ثورة أحدثت ضجة كبيرة، فلقد فتح الشـــعر صـــدره واستوعب الكثير من الأمور، ومن القضايا التي لم تجد لها مكاناً في الشعر القـــديم يضاهي المكانة التي خلقتها لنفسها في الشعر الحديث الموقف من المدينـــة، فهنـــاك بعض الإشارات لشعراء اهتموا بالمكان كالنابغة، وحسان بـــن ثابـــت، والأعشـــى

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص 52.

(2) العريّض، امرأة دون اسم، ص 159 .

وغيرهم، فهو موضوع قديم جديد[1]، إلّا أنّها لم تشكل لذاتها كياناً مستقلاً، والمدينة إحدى هذه الموضوعات التي عرج إليها الشعراء في السابق[2]، لكنها أصبحت" من الظواهر التي يمكن ملاحظتها في شعرنا المعاصر، والاهتمام بالمدينة جاء نتاجاً للتأثير الغربي[3]"، ويقول محمد العبد: إن ظاهرة المدينة ليست إلا تعبيراً عن الصراع بين البداوة والحضارة[4]، فالصدام الذي يحصل بين الشعراء والمدينة لا يعني مقتاً للحضارة، بل هو تعبير عن عدم الألفة التي يعيشها الشاعر في البيئة الجديدة"[5].

ولكي نرى المدينة في عين الشاعرة لابدّ أن نتتبع قصائدها ففي قصيدة "عبور القفار فرادى" تقول:

فكيف تراهم يرون

تفاصيلَهم واختلافاتِهم؟

قلتُ: هذا زمانُ المدن

ردَّ من نطقوا رافضين

هذا زمانُ عبور القفارِ فرادى

فرادى

و ليس لمن يعبرُ القفر اسمٌ

فمن سيكون المنادِي؟

---

(1) عامر، محمود فهمي، حيدر محمود حياته وشعره، رسالة ماجستير جامعة مؤتة1997 ص 96

(2) الربيعي، محمود، الشاعر والمدينة عالم الفكر، مجلد 19، عدد 3 الكويت 1988، ص130.

(3) إسماعيل، عز الدين، الشعر العربي المعاصر المكتبة الأكاديمية ،القاهرة، ط5، 1994، ص279.

(4) حمود، محمد العبد،الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها، الشركة العالمية للكتاب ،بيروت، لبنان، ط1 1996.

(5) عباس إحسان،اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة، كتب ثقافية شعرية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والأدب– الكويت د.ط 1978،ص112

و من سيكون المنادَى؟[1]

تتساءل الشاعرة عن هؤلاء الناس، وكيف يعيشون؟ فتسأل: هل هذا زمـــان المدن؟ ورغم رفض البعض إلّا أنّ الشاعرة ترى الوجه القبيح للمدينة، فالمدينة سبب في التفريق بين الناس والكل يهتم بنفسه، فالمدن مثل القفار، لكنّنا نتخطاها فـــرادى، فقمة المأساة تتضح، فالقفر موحشٌ فكيف تقطعهُ وحيداً؟

وتقول في قصيدة "أموت أنا مرتين" :

ويعلو الجدار ...

ويعلو الجدار ...

فأين حدود الديار

وأين الوطن ؟

أموتُ أنا مرتين

مرةً ... حين حلمي يموت على الشفتين

مرةً ... حين أعاني فيك فصام الوطن ...![2]

فالجدران تعلو في المدينة، وترتفع، وتكثر المباني حتى تضيع حدود الـــديار ورغم هذا، فليس هنالك وطن تشعر به، فالنظرة السلبية للمدينة لا زالت تطاردها.

و في قصيدة "ظِلُّنا في المرايا" تقول:

ولكنّه زمنُ الانتظار

ومن ننتظر

ليطلقنا من إسار المرايا؟

كلُّ الذين بها يدخلون

ينسونَ أحلامَهم و ملامِحهم

في انعكاساتها

يغيضونَ بينَ التماعاتها

---

(1) العريّض، ديوان عبور القفار فرادى، ص 11 - 12 .

(2) المصدر نفسه، ص 56.

يموتون دون احتضار[1]

وتقول:

القلب ينكِرُ صورته في المرايا

يسألُ محتدماً عن طريق الإياب

و نحتار كيف نجيب:

... فقدنا خطانا هنا في الممّرات ...

... أطفأت الريح لمع الرجاء ...

... ضاع منا الأثر ...

... فما عدت تملك باب الرحيل ...

... ولا أنت تدرك درب السفر ...[2]

تتجلى المدينة من خلال هذه القصيدة، فالانتظار عنوانٌ لهذه المدينة التي تتشكّل من مرايا لا نرى فيها إلا أنفسنا، فننسى أحلامنا، وأحلام غيرنا، وملامحنا وملامح غيرنا، حتى نموت بدون احتضار، والقلب ينكر صورته، ولا يعرف طريق الإياب، فالمرايا جعلتنا نفقد كلّ شيء، فلا رحيلاً نستطيعه، ولا درباً نعرف رسمه، فالمدينة مثل المرآة وهو وجه قبيح لا يجعلك تفكر إلا في نفسك.

تُعتبر القطارات من المواصلات الحديثة، لكن الشاعرة تستحضر تلك المحطات التي تنطلق منها القطارات، وما بها من أناس غرباء ينتظرون هذه القطارات، والصمت يسيطر على هذه الوجوه، فأبرزت الشاعرة من خلال هذه الصورة الوجه السلبي للمدينة في قصيدتها" بلا وعد" عندما قالت:

وجوه يكبِّلها الصمت

كلّ الوجوه الغريبة يحرقها الانتظار

يملؤنا دخانُ المحطات

صخب القطارات

بالبعد

---

(1) العريّض، ديوان عبور القفار فرادى، ص58.

(2) المصدر نفسه، ص 60.

يملؤنا بِرائحة الغرباء[1]

وفي قصيدة "أين اتجاه الشجر"[2] تذكر مدناً عربية (بغداد، طرابلس، دمشق، القاهرة، القدس، بيروت) وكلُّ هذه المدن ماذا يجمعها؟ لا شــيء ســوى المأســاة والاحتلال الذي تتعرض أو تعرضت له، فالشاعرة ترى المدن التي تعيش في وضع سيء، فلا يلفت نظرها إلا الوجه المؤلم للمدينة.

و في قصيدة "الموت في الساعة التاسعة" تقول:

تباريحُنا و المدن ...

تشمتُ عمّانُ

تنشجُ بيروتُ

تسغبُ بغدادُ

تسأل تونسُ شطَّ طرابلس:

من سيموت؟

وترسلُ غزّةُ آخرَ أخبارِها

حذافير أحجارها لا تفلُّ الحديد

و لا تستعيدُ البيوت[3]

أحزاننا، والمدن هكذا أرادت الشاعرة، فعمَّان تسخر، وفي المقابــل بيــروت تعيش في الحزن، وبغداد تئن من الجوع، أما تونس تسأل، وكأنّها لا تعلم عمَّ يجري في طرابلس، والمسكينة غزة تعلن بأنّ الأحجار لم تعد وسيلة تصلح للقتال، فالوجوه السلبية للمدن أبرزتها الشاعرة من خلال هذه القصيدة.

وتقول في قصيدة "العرافة":

توقّفتُ ليلاً

على ساحلٍ لا يداري انفصاماتنا

---

(1) المصدر نفسه، ص63.

(2) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص 30 .

(3) المصدر نفسه، ص68.

مدن من زجاجٍ أراها تشظّت بنا[1]

لنا أن نتخيل روعة المدن الزجاجية، ومنظرها في الليل، لكنّها هشـــة لـــذلك تكسرت وتشظّت مما يؤدي إلى إصابتنا، فهشاشة المـــدن ســـلبت روعـــة المنظـــر فتمخض ذلك عن صورة سلبية للمدينة.

وتقول في قصيدة "سر الحقب":

مدنٌ غابت ومازلتُ أناجيها

كأنّ القلبَ لا يفهم أنّ المجدَ راحل[2]

هذه المدن كانت رائعة، وتتحدث عن الأمجاد، ولكنّها ضـــاعت، وأصـــبحت ذكرى للضعف الذي ينخر في أجسادنا، وينطبق نفس الكلام على قول الشاعرة فـــي قصيدة"أخت ولادة ":

وقفتُ

على شرفاتِ السكونِ بقرطبة الأمس أبكي

و أتركُ حزني وحزنَ البلادِ يعرّش[3]

من خلال القصائد السابقة تبين لنا أنّ المدينة ذات وجه سلبي لدى الشـــاعرة ثريا العريّض، فهي ليست إلا سبباً في أشغال الناس عن بعضهم، وعـــدم الاهتمـــام بالغير، وحب النفس الذي تولد لديهم بسبب الماديات التي تســـيطر علـــى المـــدن، فالمدينة تأتي على عدة أبعاد، ويجيء في مقدمتها التجريد، والإدانة وحمل القـــارئ على التفكير والحزن[4]، وعلى الرغم من هذا الموقف السلبي تجاه المدينة والنظـــرة القبيحة، إلاّ أنّه لم يمنع من حضور المدينة بوجه جميل في قصيدة "مســـاء امـــرئ القيس" عندما تقول:

حينما تضحك روما

---

(1) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(2) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(3) المصدر نفسه.

(4) بدوي، محمد عبده، الشاعر والمدينة في العصر الحديث، مجلة عالم الفكر مجلد 19، عدد 3 الكويت 1988 ص 765 .

ثم يبكي صاحب الدرب لأنّ الدرب دونه[1]

ثم تقول:

ألف اسمٍ يا امرأ القيس..؟

وروما لم تزل روما.. ؟

أنا.. ؟ .. كنتُ الضليلة؟[2]

فمدينة (روما الإيطالية) حضرت بوجهٍ ضاحك، وهذه المدينة كما هي لم تتغير ففيها الجمال والمساء الجميل، ولذلك أحست الشاعرة بأنّها الضليلة - ولقد كان يُعرف امرؤ القيس بالملك الضليل –لأنّها ترى نفسها تتغير وتتبدل، أما روما فظلّت كما هي، وفي نفس الوقت "روما" هي رمزٌ للعدو، وهي سعيدةٌ بالهزائم التي نتعرضُ لها، فلذلك تضحك. ونجد مدينة (جدة) - التي تقع في غرب المملكة العربية السعودية - والملقبة بعروس البحر تحضر بوجهٍ جميل، عندما تقول ثريا في قصيدة "هدية للعروس":

من شاطئ البحرِ آتيك جده

همس صداء لنداءٍ حبيب

عروساً تألُقها يستبيني

تلوح من شاطئ الغروب[3]

ثم تقول:

وها أنتِ يا أحلى مدينة

ضاحكة مستعدة

وها أنتِ يا أقسى مدينة

مانعة مستبدة[4]

---

(1) جريدة الشرق الأوسط العدد 6197 ، 16 / 11 / 1995.

(2) المصدر نفسه.

(3) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(4) المصدر نفسه.

إلى أن تقول:

أمامُكِ جدة، أمام حوار العيون

بماذا أفوه ؟

خير الكلام ما قلّ أو دلّ أو ظلّ همس عيون

لهذه المدينة ذات الوجوه

ممتدة الكنه كلّ المودة[1]

فهذه المدينة ليست إلاّ عروسا تتألق بجمالها، فهي مدينة جميلة إذا ضحكت، ومدينة قاسية بثباتها، وتمنعها على مرّ السنين، فلذلك لا تجد الشاعرة أنسب من لغة العيون لتعبرَ عن حبها لهذه المدينة، وتعود مدينة جدة متألقةً مرة أخرى، وذلك في قصيدة "رواشين جدة" عندما تقول:

أنا يا مدينةُ مثلك امرأة من طوب وطين

أشرعتي تستر أي كما تمثلين.

أفقَ سرابا، ومرآة فضة

رواشين[*] حلم بكل النقوش التي تنتضين

ولو قلت: الذي ما بي ترين الذي تذكرين[2]

فالشاعرة ترى في هذه المدينة ذاتها فتستحضر الرواشين، وهي عبارة عن زخارف ونقوش على أخشابٍ تغطي النوافذ، وهي من الحضارات التي اشتهرت بها مدينة جدة في الماضي، ولا زالت هذه الآثار موجودة، فهذه المدينة قد تستحضر ماضيها إذا رأت الشاعرة، وهكذا أرادت الشاعرة أن تعبر عن التلاحم والتداخل الذي تشعر به تجاه هذه المدينة، ولا أنسى أن اذكر ذلك البعد الذي يحمله هذا المقطع من خلال قولها (أنا مثلك من طوب وطين) فهذه البيوت لازالت صامدة في وجه الزمن إلاّ أنها صامتة لا تتحدث، وهذا الأمر ينطبق على الشاعرة التي ترى نفسها صامدة في وجه أفراد المجتمع - الذين يحاولون وأد المرأة من خلال رفض

---

(1) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(*) الشرفة.

(2) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

وجودها بجانب الرجل ومشاركته في بناء هذا المجتمع - وصامتة في نفس الوقـــت من خلال عدم تقبل الرأي منها.

في نهاية هذا الفصل نجد النظر ة السلبية (القبيحة) موجودة، وتسيطر عليهـــا إلّا أنّ هذه النظرة لم تمنع الوجه الجميل للمدينة من الظهور وإنْ كان ضئيلاً.

الفصل الثالث

اللغة الشعرية

3. 1 اللغة الشعرية:

وتشمل الأساليب التي تساهم في إيصال النص إلى المتلقي، ودفعه إلى أعماق النص، والغوص فيه محاولاً استخراج مكوناته التي تتوالد في أعماقه، ولقد تناول هذا الفصل الموضوعات التالية:

3. 2 التناص:

3. 2. 1 تعريفه:

عندما تقرأ قصيدة ما، و تتفاجأ بدخول نصٍ سابقٍ من قصيدة أخرى، أو آيةٍ قرآنية كريمة أو أحد الكتب المقدسة، أو حدثٍ تاريخي في هذه القصيدة، فأنت أمام تناص "لقد عرف العربقديماً ظاهرة التناص لكنها كانت تتدرج عندهم تحت تسميات أخرى هي الاقتباس، والتضمين، والأخذ والسرقة والسلخ والمسخ" ولقد اقترن اسم (جوليا كريستيفا) بهذا المصطلح في النقد الغربي"[1]. حتى إنّ النقاد أجمعوا على أنّها أول من استخدم مصطلح التناص[2]، والتناص عند (جوليا كريستيفا) هو تداخل نصّي وتقاطع عبارات مأخوذة من نصوص أخرى، أو هو التقاطع المتبادل بين وحدات عائدة إلى نصوص مختلفة، فالتناص كمفهوم هو ترحال للنصوص وتداخل نصّي ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"[3].

---

(1) الرواشدة، سامح، فضاءات الشعرية، المركز القومي للنشر سنة، ص 77.

(2) ثودوروف، تزفيتان، في أصول الخطاب النقدي الجديد ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العربية ط 1 1987 ص102.

(3) كرستيفا، جوليا، علم النص، ترجمة فريد الزاهي دار توبقال للنشرالمغرب ط1991، ص21.

"ويتعمق هذا المصطلح عند "رولان بارت"إذ أشار إلى أن البحث عن مصادر النص أو مصادر تأثيره، تشير إلى أن الاقتباسات التي يتكون منها النص مجهولة المصدر لكنها مقروءة فهي بنظره اقتباسات دون علامات تنصيص[1].

وينظر محمد مفتاح إلى التناص على أنّه "تعالق نصوص مع نص حدث بكيفيات مختلفة[2]، ويعرّفهُ أحمد الزعبي بقوله "إنّه يتضمن نصاً أدبياً ما نصوصاً أو أفكاراً أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة أو ما شبه ذلك من المقروء الثقافي لدى الأديب، بحيث تندمج هذه النصوص أو الأفكار مع النص الأصلي، وتُدغم فيه ليتشكل نص جديد واحد متكامل"[3]، فالنص الأدبي ملتقى نصوص أو مكان تبادل يخضع لنموذج خاص هو لغة الإيحاء، والتناص مجموعة من نصوص التي تتداخل في نص معطى[4].

ويقول حاتم الصكر: "فالتناص مفهوم يشير إلى علاقة النص بسواه، إما بطريقة التضمين أو السرقة أو الامتصاص أو المعارضة أو المناقضة أو المحاكاة الساخرة، وربما كان التناقض داخليا بطريق إعادة إنتاج سابق للشاعر نفسه ويتحصل بهذا وجود معلومات، وانساق خارج بنية النص النهائية تتدرج حسب علاقتها بالنص كالآتي:

ما قبل النص: ما يسبق النص من معلومات.

التناص: ما يحدث داخل النص من احتواء مضموني وشكلي.

ما بعد النص: ما يرد عند تقديم النص للقارئ أو ما يطرأ بعد إنتاجه"[5].

---

(1) الزعبي أحمد،التناص نظرياً وتطبقاً .مكتبة الكناني اربد ط1 1995 ص10.

(2) مفتاح محمد، تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية النص، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3 1992، ص121.

(3) الزعبي، مرجع سابق، ص9.

(4) سومفيل،ليون، التناصية، ترجمة وائل بركات علامات في النقد ج21، م16 النادي الأدبي بجده، السعودية 1996، ص239.

(5) الصكر، حاتم ،كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر، دار الشروق، عمان – الأردن ط1 1994 ص 25.

من خلال التعريفات المتعددة "يُفهم من هذا أن التناص يتكـئ علـى الثقافـة المعرفية التي تجعل من اللغة، ومضامينها وسيلة توصيل، فلا يمكننا أن ندّعي أننـا ننجز نصاً لا أثر فيه للنصوص التي شكلت المشترك المعرفي للأمة، ولا أحسب أنّ هناك من يدّعي أنه يصوغ نصاً خارجاً على كل المواضعات اللغويـة والمعرفيـة التي تواضع عليها، وهذا يعني أن التناص وسيلة تواصل"[1]، ولذلك يرى الباحـث: أنّ التناص هو عبارة عن لوحةٍ فنيةٍ، أو تحفةٍ عتيقةٍ إنْ وُضِعت في مكـانٍ ملائـمٍ زادته جمالاً، وروعةً، وإنْ حدثَ العكس فلن تكون إلّا شيئاً شاذاً متناقضاً مع المكان الجديد.

3. 2. 2 أنواع التناص:

هذه الظاهرة قد تساهم في تغذية النص بدلالات، وأبعاد إضـافية، وتعكـس معاني قابعة في أعماق الشاعر،فلذلك قسمت التناص عند الشاعرة إلى خمسة أقسام:

3. 2. 2. 1 التناص البعدي:

وهو "ما يطرأ بعد إنتاج النص الشعري ونجد أن بعض المؤلفـات لا تخلـو مراحل إخراجها، وإيصالها بعـد إنتاجهـا مـن دلالات، كالإهـداء أو المقتبسـات والمقدمات أو الرسوم والصور والخطوط"[2].

ونلاحظ أن الإنتاج الذي يتم بعد النص كالصور والرسم والطباعـة والخـط يترك أثرا في توصيل النص فمن المستحيل تجاهل ما ينتج بعد النص[3].

ومن العناصر التي تدخل في التناص البعدي[4]:

1. عنوان المجموعة الشعرية التي تضم النص أو عنوان النص نفسه.
2. الصور أو الرسوم التي يضمها غلاف الكتاب الشعري أو تلك التـي تنشـر مصاحبه للنص.
3. عبارات الإهداء

(1) الرواشدة، فضاءات الشعرية، مرجع سابق، ص78

(2) الصكر، مرجع سابق، ص25 - 26 .

(3) المصدر نفسه، ص26

(4) المصدر نفسه، ص26.

4. عبارات التقديم: سواء ما كان منها تضمينا أو مقتبسا أو مكتوبا بقلم الشاعر نفسه.
5. الهوامش أو الاستطرادات.
6. الخطوط وحجم الحروف والتقطيع أو الترقيم .
7. المعلومات الوصفية ذات الطبيعة الإخراجية كزمان الطبع ومكانه بالنسبة للمطبوع.
8. الفهرست أو المحتويات .
9. الغلاف الأخير :الصور أو الخلاصات أو التعريف بالعمل.
10. المكان والزمان "المقصود كتابة النص لا المطبوع".

وسأقتصر على العناصر التي تواجدت في دواوين ثريا العريض وساهمت في النص من خلال الدلالات التي أضفتها وهي:

1. عنوان المجموعة الشعرية التي تضم النص:

لم يُسمِ الشعراء في العصور القديمة قصائدهم، والذي جاءنا من أسماءٍ لقصائد لم يكن إلاّ من وضع الرواة مثل رائية عمر نسبة لقافيتها أو فتح عمورية لأبي تمام نسبة للمناسبة التي قيلت من أجلها[1]، وهذا ما ينطبق على الدواوين، فلا يوجد ديواناً يحمل عنواناً معبراً كديوان (سقط الزند) لأبي العلاء المعري[2]، ولقد جعل (شارل جريفال) وظائف العنوان من ثلاثة أمور[3]:

1. التحديد.
2. الإيحاء.
3. منح النص الأكبر قيمة.

---

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، مرجع سابق، ص96

(2) الصكر، مرجع سابق، ص32.

(3) حميد، رضا، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول مجلد15، عدد2، 1996، ص100.

ويقول (رولان بارت): العنوان يفتح شهية المتلقي للقراءة[1]، فأهمية العنوان تلزم أيَّ باحث ملاحظة العناوين، ودورها في النص، وفي هذه الدراسة نجد أنّ الشاعرة أصدرت ثلاثة دواوين هي:

أ. عبور القفار فرادى:

كلمة (عبور) نكرة ،وهذا العبور لم يكن إلّا عبوراً للقفار، والقفر هو من الأرض، وأقفر المكان خلا، وقفر ماله قلّ[2]، والتنكير الذي طال كلمة (عبور) لم تتخلص منه، وترتقي إلى درجة المعرفة إلا بإضافتها للقفار، فنلاحظ البُعد الذي تركه هذا العنوان والدلالات، فالعبور تعبير عن الإنسان الذي يعيش وحده، ويغترب عن مجتمعه، ولم يتوقف عن ذلك بل أصبح يخوض في كلّ شيءٍ بمفرده، وهذا ما أكملته كلمة (فرادى) مما يؤدي إلى فتح شهية القارئ للديوان كاملاً.

ب. أين اتجاه الشجر..؟:

العنوان هنا عبارة عن سؤالٍ، ولكنّه عن الاتجاه، والمفارقة تكمن في السؤال عن الشجر، والاتجاه الذي يسلكه، بيد أنّ هذا العنوان تتكشف دلالاته من خلال صورة المرأة، والحمامة التي بيدها، فزرقاء اليمامة تحضر في أذهاننا من خلال هذا العنوان، والسؤال في حدّ ذاته يمثل الحيرة، والضياع، مما يجعل المتلقي يبحث عن إجابة لهذا السؤال فيتفاعل مع العنوان في بادئ الأمر، ومن ثم مع النص.

جـ. امرأة دون اسم:

كلمة (امرأة) نكرة، والذي أتمّ العنوان هو (دون اسم) فهذه المرأة بدون اسم، ولم تضطهد فقط من خلال مجيئها نكرة، بل زاد المعنى أنها دون اسم، فللمتلقي أن يتخيل امرأة ليس لها اسم.

---

(1) حميد، مرجع سابق، ص100.

(2) الفيروزأبادي، ج 2، مرجع سابق، ص 120.

2. الرسوم: لها دور اتصالي مضاف إلى التعبير التشكيلي[1]، وتنقسم إلى قسمين:

أ. الرسوم المرسومة على غلاف الكتاب:

الرسوم المرسومة على غلاف "أين اتجاه الشجر" كانت الصورة عبارة عن امرأة متحجبة، ولم يظهر إلا وجهها بالإضافة إلى وجود طيرٍعلى يدها، وغطت هذه الحمامة عين المرأة اليمنى، فأصبح الوجه يحمل عينين (اليسرى عين المرأة واليمنى عين الحمامة) والذي أتم الصورة عنوان الديوان فتجانس الصورة مع العنوان يستحضر شخصية زرقاء اليمامة.

ديوان "امرأة دون اسم" الصورة التي يحملها غلاف هذا الديوان عبارة عن امرأة بدون ملامح، وهي جالسة مستندة على شيء، وكأنه جذع شجرة، ثانيةً من ركبتيها حتى اقتربت الركبتان من وجهها، ولهذه الصورة دلالات منها: المرأة وحقوقها الضائعة، الكراهية التي تشعر بها المرأة من المجتمع الذي تعيش في داخله.

ب. الرسوم المصاحبة للنص:

منها: صورة المرأة في ديوان "اتجاه الشجر" والتي سبق الحديث عنها ولقد صاحبت النص، وهناك رسمه بعد قصيدة "الفنان"[2]، وهي عبارة عن عروس البحر التي تنسج حولها القصص، فهذه العروس نصف جسدها الأعلى جسد امرأة حقيقية، والنصف الآخر ذيل سمكة، وفي أحضان عروس البحر محّارة بداخلها لؤلؤة، وتزين شعرها بنجمة البحر، فهذه الرسمه تعبر عن المرأة وحقوقها والاضطهاد الذي تتعرض له، مما جعلها تتكون من نصفين الأعلى يمثل المرأة وطموحها، والأسفل يمثل القيود التي تواجهها، فلا تستطيع المشي، وتحقيق ما تريد من خلال ذيل السمكة.

كما صاحبت قصيدة "أغنية لابن ماجد"[3] رسمةٌ، وهي عبارة عن وجه امرأة مسبلة العينين، الحيرة مرسومة على وجهها، بالإضافة إلى تداخل هذا الوجه مع

---

(1) الصكر، مرجع سابق، ص27.

(2) العريّض، امرأة دون اسم،ص73.

(3) المصدر نفسه، ص97.

مركب شراعي بين الأمواج، فرحلات ابن ماجد عبارة عن أحلام النســاء، وهــذا المركب الشراعي هو الوسيلة ، ولكنه وســيلة قديمــة، فهــل يســتطيع الصــمود ومصارعة الأمواج التي تُمثل المجتمع ورفضه؟

ونلاحظ أنّ هذه الرسوم أضافت دلالات، وتركت آثاراً لدى المتلقي، ولا بــد أن أشير أنّ هذه الرسوم كلها بريشة الشاعرة "ثريا العريض" وهذا ما يجعل الرسوم شديدة الاتصال بالنصوص.

3. عبارات الإهداء:

أ. أهدت الشاعرة ديوان(عبور القفار فرادى) لأبيها وأمها:

وهو إهداء تقليدي ولكنها أضافت في آخر الإهداء "هما علمّاني... وأن عبور القفار فرادى، مهما كان شاقاً هو طريق الوصول إلى أنفســنا وإلــى الآخــرين"[1] فالشعور بالوحدة هو الذي جعلها تشعر بالانفصال حتى أصبحت تــؤمن أن هنــاك طريقاً نصل من خلاله إلى أنفسنا، وإلى الآخرين.

ب. وفي ديوان (أين اتجاه الشجر) تقول:

"يا قارئي.... (أين اتجاه الشجر..؟)

سؤال مرير واجهته قبلي امرأة عربية أخرى

حدقت في الأفق القريب والبعيد

تستقرئ ضلال الأفق لتقرأ مستقبل عشها وهموم الوطن.

زرقاء اليمامة .... التي شكت في صدق عينيها وهي ترى الشجر يتحــرك متدانياً....مربياً....." [2]

فالإهداء استمر في أربع صفحات، وهو إهداء لكل أبنــاء الــوطن العربــي الأحياء والقادمين مع الأيام، وفي هذا الإهداء اعتراف بسوء حالة الــوطن العربــي وهو تمهيد للقصائد في هذا الديوان.

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص5.

(2) العريّض، أين اتجاه الشجر،ص5.

جـــ. أما ديوان(امرأة دون اسم) فتقول في صفحة الإهداء:

إلى الوطن الذي سألته: "اسمك اسمي..؟ اســمك اســمي.. ؟" ثــمّ التبســت الأصداء...[1].

فهذا الوطن أصبح كل شيء لديها، فاسمه مثل اســمها، ولكــن المأســاة أنّ الأصداء التبست، فضاع كلُّ شيءٍ وضاعت معه الحقيقة، وهذا الإهداء عبّــر عــن الحيرة التي تنتاب الشاعرة في كثير من قصائد هذا الديوان.

4. المكان والزمان:

وهو وقت كتابة النص، ومن أمثلته: قصيدة "أخت ولادة"[2] التي كتبتهــا فــي كوستا دل سول بإسبانيا 1995/1 فمن خلال إسبانيا، تذكرت ولادة وابن زيــدون والأمجاد التي ضاعت، كما كتبت الكثير من قصائدها في الظهران، فهــي المدينــة التي تسكن فيها، ومن هذه القصائد (أغنية لجلجــامش)[3] و(اكتمــال القمــر)[4] و(لا منادي ولا نداء)[5].

من خلال الأمثلة السابقة نلاحظ أنّ التناص البعدي ساهم في زيادة الدلالات، وساعد على إيصال الأفكار التي تختفي وسط النصوص .

3. 2. 2. 2 التناص الديني:

ويتمثل في حضور الآيات القرآنية، والأحاديث والقصــص الدينيــة، وهــذا يعكس الثقافة الدينية التي تتجلى في القصائد، ففي قصيدة "عبور القفار فرادى" تقول الشاعرة:

قلتُ: حتى متى سيطولُ انفرادُ السفر؟

قال من قرأوا في الغضونِ انهمارَ الغِناء:

يبقى المدى في المدى ... و يطول

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص5.

(2) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(3) المصدر نفسه.

(4) العريّض، عبور القفار فرادى، ص41.

(5) العريّض، امرأة دون اسم، ص163.

ما كان هذا رحيلاً إلى الصيف...

أو رحلةً في الشتاء

تضيعُ الفواصلُ بين الفصول[1]

تسأل الشاعرة عن هذه الرحلة الطويلة، وهي تقصد انعزال الناس عن بعضهم بسبب المدينة وحضاراتها، فيحدث التناص الديني مع قوله تعالى: "إيلافهم رحلة الشتاء والصيف"[2] فالرحلة لابد لها من عودة، ورحلة الشتاء والصيف التي ذُكرت في القرآن الكريم تناسبت مع قصيدتها، فوظفتها الشاعرة إلا أنها عمّقت الوحدة التي تشعر بها والتي كانت بسبب الضياع، فأصبحت أسوأ من رحلة الشتاء والصيف، فهي في رحلة ليس لها عودة .

و في قصيدة "وطني ... وطني" تقول:

ويسأل يوسفُ:

"أختاه ... إني حلمتُ بِأرضيَ

تغرقُ في فيضانِ دماء

فمن سيطهّرُها ...؟

ويحُنا اليومَ يوسف

تلتهمُ الآن سنبلةُ القحط أحلاَمنا

لا فرقَ بين سِنين الإخاء

وسِنينِ الدَواءِ العجَاف!

ورثنا عمَى اللون ...

لا فرقَ بين دماءٍ ... و ماءٍ!

فالأبيات تتناص مع قصة يوسف عليه السلام التي وردت في قوله تعالى:" يوسف أيها الصديق أفتنا في سبع بقرات سمان يأكلهن سبع عجاف وسبع سنبلات خضر وأخرى يابسات لعلّي أرجع إلى الناس لعلّهم يعلمون"[3] نعلم أن الذي فسّر

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى ص 12.

(2) سورة قريش آية 2 .

(3) سورة يوسف، آية 46.

الحلم هو يوسف عليه السلام لكنه في هذه القصيدة هو الذي رأى حلما غريبا لم يستطيع تفسيره، رغم أنه عالم بالأحلام والرؤى، فالأرض غارقة في الدماء، ورابط الأخوة لم يعد نافعا، فالعمى أصابنا، وفقدنا التمييز بين الماء والدماء، وهذا التناص صورّ الحالة التي يعيشها العالم العربي، فأجادت استخدام التناص، ووظفته بطريقة مميزة، ممّا أدّى إلى منح القصة والقصيدة أبعادا جديدة، فالوضع الذي يعيشه العالم العربي جعل الشاعرة تستحضر قصة يوسف - والحلم الذي فسره للملك - وتوظّفه بأسلوب فيه شئ من السخرية من خلال عدم القدرة على تفسير الأحلام من قبل شخصٍ عُرِف عنه الإبداع في التأويل، فلا يوجد بيننا إنستنٌ يستطيع تفسير ما يحدث، وهنا فقد لاذعُ للقيادات اتي تعجز عن حل القضايا بدون اراقة الدماء والفتك بالشعوب.

وفي نفس القصيدة تقول:

كمْ أخاً نحن؟ و الرحمُ ينفي وشائجَنا

كخيوطِ العناكبِ واهيةً[1]

فالحرب التي كانت بين الأخوة "الكويت والعراق" جعلت الشاعرة تتذكر صلة القرابة بين البلدين، ولكنها واهية مثل خيوط العنكبوت، فالصلة بين أبناء البلدين موجودة، ولكنها هشة لذلك حدث الذي حدث، ممّا أدى إلى التناص مع قوله تعالى:" مثل الذين اتخذوا من دون الله أولياء كمثل العنكبوت اتخذ بيتاً وإن أوهن البيوت لبيت العنكبوت لو كانوا يعلمون"[2].

ولا زال الحدث الذي حصل بين العراق والكويت، يؤرقها، فتذكرت قصة يوسف عليه السلام وأخوته، ورابط الأخوة الذي لم يمنعهم من إلقاء يوسف في البئر، والإدعاء على الذئب، فتناصت الأبيات الآتية - ولكن على طريقتها– مع قوله تعالى" قالوا يا أبانا إنّا ذهبنا نستبق وتركنا يوسف عند متاعنا فأكله الذئب وما أنت بمؤمن لنا ولو كنّا صادقين"[3]، عندما قالت:

---

(1) العريّض، ديوان أين اتجاه الشجر،ص61

(2) سورة العنكبوت آية 41.

(3) سورة يوسف آية 17

أخوةٌ نحنُ؟

بئسَ الإخاءُ وبئسَ النِفاق

يوسفُ يعرفُ والذئبُ منه بَراء

و عثمانُ أيضاً

وللنازفين دموعَ التماسيح

يبقَى صليلُ الحروف[1]

ونلاحظ أنّ حالة الضياع التي يعيش فيها أبناء الوطن العربي، جعلتها تقــول في قصيدة "النقاط":

ولا الراء نون

ولا نحن ما أرجف الأوّلون

وَقَفْنَا مع الواقفين

وَخِفْنَا مع الخائفين

وَخُضْنَا مع الخائضين[2]

فهي تتناص مع قوله تعالى: "وكنا نخوض مع الخائضين"[3]، وهذا تأكيد لعدم امتلاك الأمة العربية لأي شيء، فأصبحت تفعل ما تراه أمامها، ولا تملك القــرار، وهو تناص في داخله السخرية والتهكم، ونجد الشاعرة تصور الحالة المهينة التـــي وصل إليها الوطن العربي الذي يمتثل لأوامر الأعداء رغم العدد الهائل لأبناء هــذه الأمة، فتناصت مع قوله تعالى:" بَديع السموات والأرض وإذا قضى أمراً فإنما يقول له كن فيكون"[4]، فالعجز التام الذي تشاهده في الأمة جعلها تتناص مع هــذه الآيــة الكريمة في قصيدة "النقاط" عندما تقول:

ما أكثر الواقفين

---

(1) العريّض، ديوان أين اتجاه الشجر، ص62

(2) المصدر نفسه، ص87

(3) سورة المدثر آية 45

(4) سورة البقرة آية 117

ولو قيل كن سنكون[1]

وفي قصيدة "السيل وأجنحة الجياد" تقول:

هَبْ ... لنا حلمُ عادٍ وأرثُ العماليق

أو إرم ذاتِ العماد[2]

نجد الأبيات تتناص مع قوله تعالى:" ألم تر كيف فعل ربك بعـــاد* إرم ذات العماد"[3] فالحلم المستحيل من خلال الجياد التي تمتلك الأجنحة جعلها تتمنى مدينـــة مثل "إرم" وبهذا حدث تناص مع هذه الآيات.

ونجد الشاعرة تستخدم اسم إحدى سور القرآن الكريم لتنتـــــهي به قـــــصيدة "النداء":

تُغادِرُ ظلَّك مثل اليمامةِ من حرزِ أيك

لِتعبرَ حزنَ القِفار إليك

موسمٌ لِلسفر

وتبدأُ من سُورةِ الفاتِحة[4]

فالفاتحة هي أول سورة في القرآن الكريم، وإنهاء القصيدة بذكر سورة هـــي بداية القرآن الكريم لم يأت من فراغ، فاستحالة مغادرة الظل عن الجسد جعلها تربط بين موسم السفر الطويل، وبين مغادرة الظل وسورة الفاتحة، وكلّ هذا الربط بسبب الإحساس بالوحدة والعزلة، وكأنها محاصرة في نقطة البداية.

و تقول في قصيدة "كلهن أنا":

أنا كلُّ مؤودة لم تكُن

كلُّ ذاتٍ تُطالبُ ألّا تموت

و تنَضو الكفَن[5]

---

(1) العريّض، ديوان أين اتجاه الشجر، ص88.

(2) المصدر نفسه، ص112

(3) سورة الفجر آية 6 -7

(4) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص 123.

(5) العريّض، امرأة دون اسم، ص 35.

أرادت الشاعرة ثريا العريض إبراز شئ من الظلم الذي تتعرض له المــرأة فتذكر الوأد الذي كان عقاب كلِّ فتاةٍ، فتناصت مع قوله تعالى: "وإذا المؤودة سُئلت * بأي ذنب قُتلت"[1].

وفي قصيدة "دون اسم" تقول:

كلُّ الحروف عَنينَه

لا فتحَة النصبِ تَنصبُها

مثلُ بلقيسَ سيدةَ للبهاء

إذ يمنُّ عليها سليمانُ يُعلنُها

في احتشاد المغنّينَ سيدةً للغباء

لا تعرفُ العرشَ؟

و الماء؟[2]

فالشاعرة تحاول أن توضح الانتقاص الذي يتم بحق المرأة ، فتــذكر قصــة الملكة بلقيس مع سيدنا سليمان عليه السلام، ويتم التناص مع قوله تعالى: "قيل لهــا ادخلي الصرح فلما رأته حسبته لجة وكشفت عن ساقيها قال إنّه صرح ممرد مــن قوارير قالت ربي إني ظلمت نفسي وأسلمت مع سليمان لله رب العالمين"[3].

وتواصل الشاعرة المرافعة عن المرأة، وكأنها تقوم بدور المحامي، فــالمرأة تُظلم كما ترى حتى إنّ عمر بن أبي ربيعة شاعر الغزل يشبب بالنساء، وكأنّ كــلّ النساء يتبعن ما يريده فتتكر عليه وتقول:

"ليلى" "وليلى" وليلى"

ليلى التي لم تقلْ "هيتُ لَه"

وليلى التي سمحَتْ ثمّ لم تعترِف[4]

---

(1) سورة التكوير آية 8 -9 .

(2) العريّض، امرأة دون اسم، ص 66 - 67 .

(3) سورة النمل، آية 44.

(4) العريّض، امرأة دون اسم، ص117.

فحدث التناص مع قصة يوسف والمرأة التي راودته عن نفسه في كلمة "هيت له" في قوله تعالى: "وراودته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبـواب وقالـت هيت لك قال معاذ الله إنّه ربي أحسن مثواي إنـه لا يفلـح الظـالمون"[1] وبمـا أن الشاعرة تريد أن تقدم الوجه الحسن للمرأة فـ"ليلى" لم تقل "هيت لك" وهي بعكس المرأة التي وردت في الآية الكريمة مخالفاً، ويسمى هذا إنحراف النص عن دلالتـه السابقة.

ونلحظ التناص الديني مع قوله تعالى: "إرم ذات العماد* التي لم يخلق مثلهـا في البلاد"[2] في قصيدة "ليل" "وبار" "الرهيف":

"وبار " ومَا مِثلُها في البلاد..

إذا مثلها يتحدى رهان الفصول؟

ويودى بنا الوجد ثموداً يحملنا إثم "عاد" ..[3]

فـ"وبار" في عين الشاعرة مثل "إرم" فهي ترى في هذه المدينة كـل شـيءٍ فأحلام الشاعرة جعلتها تحلم بمدينة مثل "إرم".

من خلال الأمثلة السابقة نجحت الشاعرة في التناص الديني، وجعلته يـتلاحم مع القصائد، وكأنه خلق لأجلها من خلال إضفاء التهكم والسخرية في القضايا التـي تحملها القصائد، والتي تدور حول الوطن، وحالته السيئة، والمرأة وحقوقها.

3. 2. 2. 3 التناص الأدبي

وهو دراسة الخطاب الأدبي بوصفه جزءاً من سياق إبداعي أشمل، فالخطاب الأدبي عندما يدخل في خطاب آخر قد يساعد على زيادة الإبداع في قصـيدة و قـد يؤدي إلى ضعف القصيدة.

يُقال إنّ امرأ القيس أول من وقف، واستوقف، وبكى، واستبكى فـي البيـت التالي: قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل.

---

(1) سورة يوسف، آية 23.

(2) سورة الفجر، الآية 7 – 8.

(3) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنـــزل   بسقط اللوى بين الدخول فحومــل[1]

فحال الوطن العربي يدعو للبكاء، ولكن الشاعرة تعلن أنها شبعت من البكـــاء والوقوف على الأطلال فتقول:

شبعنا وقوفاً بكاء

على طللٍ ومحن[2]

فتناصت مع بيت امرئ القيس فانحرف النص عن دلالتـــه الســـابقة، فهـــي تعارض ما يطلبه أمرؤ القيس، فإلى متى نبكي، ونقف على الأطلال؟ وهذا اعتراض على الوضع المخجل، وكأنها تريد إيقاد المشاعر.

وفي قصيدة (الوجوه) تقول:

حواليّ كلُّ الفضاء فناء

تكثَّف فيه السؤال

لماذا..... لماذا.... لماذا...

كلّ هذا هباء

أين اتجهتُ أظلُّ أواجِهُ مصرع أرضي[3]

فالشاعرة تتحدث على لسان جندي أنهكته الحرب الأهلية فيحـــدث التنـــاص وكأنها تريد تأكيد قول الشاعر محمود غنيم:

أنَّي اتجهت إلى الإسلام فـــي بلـــد   وجدته كالطير مقصوص جناحه[4]

حينما تضحك روما ثم يبكي صاحب الدرب لأنالدرب دونه وتناص الشاعرة في قصيدة "مساء امـــرئ القـــيس" عنـــدما تقـــول[5] مـــع قـــول امـــرئ القـــيس:

---

(1) القيس، امرؤ ، ديوان امرئ القيس، دار صادر، بيروت، ص 29.

(2) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص 70.

(3) المصدر نفسه، ص 83.

(4) غنيم، محمود، ديوان صرخة في واد، مطبعة الاعتماد – مصر، د.ط ، د. ت، ص78.

(5) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

بكى صاحبي لمّا رأى الدَّرْبَ دُونَــهُ   وأيقــنَ أنّـــا لا حِقَـــانِ بقيصَـــرَا[1]

فهذا المقطع قد صوّر الوجه الجميل للمدينة، وحمل في نفس الوقــت بعــداً رمزياً من خلال "روما" التي تعتبر معقلاً للعدو فأدى هذا إلى التناص مع قول امرئ القيس، وكأن الشاعرة تريد القول بأنّ العرب أضاعوا أمجادهم فأضاعوا الطريــق بسبب تفرقهم، مما جعل هذه المدينة تضحك على حال العرب، فهذا التناصِ يخــدم قضية تريد أن تفصح عنها الشاعرة.

ونجد التناص في قصيدتها "السيل وأجنحة الجياد":

أيّ ليلٍ تمطَّى بِكَلْكَلْه نتجاهل؟
أما آن أن ينجلي في الوهاد
انبلاجٌ لصوتٍ أنوف؟[2]

مع قول امرئ القيس:

فقلـــت لــه لمّــا تمطـــى بصــلبه   وأردف إعجـــازا ونـــاء بكلكـــل[3]

الصوت الغاضب أدّى إلى هذا التناص، فإلى متى نتجاهل ما يحدث؟ ونعيش في ظلام الليل؟ ومتى نجد صوتا ينبلج انبلاج الصبح ليبدد الظلمة التي تجتاحنا، وفي نفس القصيدة نجد تناصاً مباشراً مع "أنشودة المطر" لبدر شاكر السياب:

أنشودة المطر ....
مطر...
مطر...
مطر..[4].

عندما تقول في القصيدة ذاتها:

---

(1) القيس، امرؤ، ديوان امرؤ القيس، تحقيق حنّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1، 1989، ص 339.

(2) العريّض، أين اتجاه الشجر ص 115 .

(3) القيس، امرؤ، ديوان امرؤ القيس دار صادر بيروت ص 48 .

(4) السياب، بدر شاكر، ديوانه، دار العودة بيروت د.ط 1971 ص475 .

مطر يغسل الأجنحة...

مطرٌ...

مطرٌ...

مطرٌ...

ونطير... ![1]

وهذا التناص لم يُضفِ إلى النص أي شيْءٍ، وفي قصيدة عنونتها بـــ"مساءلة ابن أبي ربيعة"هذا الشاعر الغزلي المعروف الذي يشبب بالنساء في كلِّ مكان حدث تناص مع قول عمر ابن أبي ربيعة:

فأيقنت أن القلب قد قـــال مرحبـــا   وأهلا وســـهلاً بالحبيـــب المتـــيم[2]

عندما قالت:

ولا نتوقف بين الضمائر كي نسأله:

"ذاك الذي عرفناهُ أهلاً

دعوناهُ حبّاً وسهلاً

أين أمسَى بنا موضعه؟"[3]

فاستخدام التناص هنا كان على سبيل السخرية من هـــذا الشـــاعر، فالنســـاء أصبحن يبحثن عن هذا الشاعر في كل مكان، وكأن المرأة هي التـــي تبحـــث عـــن الرجل، وهي التي بحاجة الرجل.

وفي قصيدة "لا منادى لا نداء" تقول:

نثَرت ذاكرتي سطراً غنيا

"... أتراني قبلما أصبحتُ إنساناً سوِّيا

أتراني كنتُ مَحواً...

أم تراني كنتُ شيَّا ؟

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر ص117

(2) ابن أبي ربيعة، عمر، ديوان عمر بن أبي ربيعة دار صادر -بيروت ،ص345.

(3) العريّض، امرأة دون اسم، ص118.

هل لِهذا اللغزِ حلٌّ...

أم سيبقَى أبديًّا...؟ "

ردَّ مجهولٌ

بِصوتي يعلنُ السرَّ العتيًّا:

ليس لِلنورسِ فوق الهامةِ الأولى من الحزنِ جناح

شاطئُ الصمتِ اصطخاباتُ رياح

ورمالٌ تتمادَى

لِتطالَ النزفَ في أعماقِنا إذ نُستباح[1]

فالحيرة التي تعيش فيها جعلتها تلتقي مع قصيدة "الطلاسم" لإيليا أبو ماضي في قوله:

أتراني قبلما أصبحت إنسانا سويا

كنت محوا أو محالا أم تراني كنت شيئا

ألهذا اللغز حل؟ أم سيبقى أبديا[2]

ولكنها لم تتوقف عند السؤال الذي حير إيليا أبو ماضي، بل أجابت عن السؤال، فالتناص كان متميزا، فالمرأة استطاعت أنْ تجدَ إجابةً لسؤالٍ حيّر الرجل، وكأنّ هذا إثبات للمرأة ومقدرتها.

ويصل إلى مسامعنا صوت أبي العلاء المعري من خلال التناص الذي نلاحظه في قصيدة "ليل "وبار" الرهيف":

"ألا خَفِّف الوطأَ.." يهمس باكٍ...

ويصدح شادٍ: "ستبقى الحروفُ إذاً ما نُقشنا

على الصخرِ وجداً..." فأزهر أسماءنا في البلاد

"وبار" وما مثلها في البلاد..[3].

فحالة الحزن تسيطر عليها، مما جعلها تلتحم مع أبي العلاء المعري في قوله:

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص165.

(2) أبو ماضي، إيليا، ديوان الجداول، دار العلم للملايين، بيروت، ط11، 1977، ص141.

(3) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

صاح هذه قبورنا تمــلأ الرحـــــ ـــب فأين القبور من عهــد عــاد

خفف الوطء! ما أظن أديــم الــــ أرض إلا مـــن هـــذه الأجســاد[1]

فألتقت مع أبي العلاء في الحزن، والضعف، وفقدان الأمل، والحسرة علـى الماضي، لكنّ الأسباب مختلفة، فالمعري متأمل ومدقق في الحياة وأمورها، أمّا هي فتعيش في وطنٍأضاعَ أمجاده، ويرتبط وهذا الوطن بالمآسي، والأحداث المؤلة.

ونجد التناص الأدبي في "قصيدة رواشين جدة" عندما تقول:

رواشين حلم بكل النقوش التي تنتضين

ولو قلت: الذي ما بي ترين الذي تذكرين

فبي مثل ما بك وجد رهيب،، رهين

ذاكرة لحوار الوجوه التي لا تبين[2]

فحالة الحب لمدينة جدة جعلتها تتناص مع قول أحمد شوقي:

بي مثل ما بك يا قمرية الوادي ناديت ليلي فقومي في الدجى نادي[3]

كماحدث التناص لديها مع الأمثال، ففي قصيدة "الموت في الساعة التاسـعة" تقول:

خيرُ الكلامِ السكوت

كلُّ الكلام قيودٌ

وحزنُ الكلامِ مُباح ..[4].

ولأننا أبناء الوطن العربي، فالكلام ليس من حقوقنا، وعلينا السـكوت، هـذا السكوت الذي قد يصور الحالة التي نعيشها بشكل أفضل من الكلام، فاستحضــرت

---

(1) المعري، أبو العلاء، سقط الزند، دار صادر بيروت 1383 – 1963 ص 7 .

(2) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(3) شوقي، أحمد، الشوقيات جزء 4 ، دار الفكر د.ط ،د.ت، ص 87.

(4) العريّض، أين اتجاه الشجر ،ص73.

المثل الذي يضرب في تفضيل السكوت على الكلام:"ربّ سكوت أبلغ من كلام"[1].

وفي قصيدة "ميراث حذام" تقول:

حذُام ... حذام

يا صادقة الكلام

يا مرفوضة الكلام

أمّاه... يا أمّاه

أرثي قاتلٌ

يَحرمُني ظلالَ أيِّ قافلة[2]

وهنا تناص مع المثل القائل "القول ما قالت حَذام" وهو مثل يُضرب للقول السديد، المعتد به "قال ابن الكلبي: إن المثل للجيم بن الصعب والد حنيفة وعجل وكانت حذام امرأته فقال فيها:

إذا قالت حذام فصدقوها فإن القول ما قالت حذام[3]

فحذام أنموذج للمرأة المميزة، فلذلك تواجدت في القصيدة من خلال التناص، وفي قصيدة "هدية للعروس" تقول:

أمامك جدة،، أمام حوار العيون

بماذا أفوه؟

خير الكلام ما قل أو دل أو ظلّ همس عيون

لهذه المدينة ذات الوجوه

ممتدة الكنه،، كل المودة[4]

---

(1) أبو صوفة، محمد،الأمثال العربية ومصادرها في التراث، مكتبة المحتسب، ط2 1993 ص 26 .

(2) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(3) الميداني،أبو الفضل محمد، مجمع الأمثال،مكتبة المعارف، بيروت لبنان،ص107.

(4) جريدة الجزيرة الأربعاء 15 ربيع الثاني 1420 .

العشق الذي يتملك الشاعرة تجاه هذه المدينة جعلها تحتار في اختيار الكلمات المناسبة لوصف مدينة جدة فوظفت "خير الكلام ما قل ودل" وهذا المثل يُضرب في أفضلية إيجاز الكلام مع الفائدة، لكن التوظيف كان على طريقتها فلقد فاضلت الشاعرة بين عدة أشياء، فهل خير الكلام القليل أم الذي يدل على معنى أم لغة العيون؟ فعشقها لهذه المدينة عكس الحيرة التي تعيش فيها الشاعرة إلاّ أنها تميل إلى لغة العيون التي تتميز بالتأمل.

3. 2. 2. 4 التناص التاريخي

الأحداث التاريخية وجدت لها مكاناً في قصائد ثريا، ولقد عرضت الشاعرة الأحداث المؤلمة في بقاع الوطن العربي، وكانت سبباً في دمار بعض المدن في قصيدة "أين اتجاه الشجر" فاستحضرت قصيدة طارق بن زياد وحرق السفن في قولها:

حتى المحيطُ بِأمواجِهِ يمورُ شقاء

حتى الجبال

أطلسُ مثلُك محتدمٌ بالسؤال

يسائلُ عن طارقَ بن زياد

ما كانَ بعد حريقِ السفن؟

وهل سيعُود لِيبني المدن؟[1]

نلاحظ أنّ الشاعرة استحضرت قصة حرق السفن التي قام بها طارق بن زياد ليضع جيشه أمام أمرين أحلاهما مرّ، فالعدو أمامهم، والبحر خلفهم، فحدث الانتصار، ولكن ابن زياد لم يعد يملك السفن، فكيف يعود إلينا، ويبني المدن التي دُمرت؟ والتناص هنا ساهم في تصوير الإحباط الذي تشعر به الشاعرة، فلا يوجد شخص يسيطر على الوطن العربي ويستطيع انتشاله من الحالة التي يغرق فيها.

---

(1) العريّض، ديوان أين اتجاه الشجر، ص39.

وعندما تذكر ما حدث بين الكويت والعراق، تجد الفرصة مناسبة في ذكر مقتل عثمان - رضي الله عنه– هذه الحادثة التاريخية التي هزت الصحابة الكرام خاصة، والمسلمين عامة، فتقول:

قميصٌ لِعثمانَ ... ما زال سر التمزقِ فينا

الكويتُ ... الكويت

العراقُ ... العراق

أظلَّ لنا أيُّ حلم يُطال؟

أيُّ زيفٍ يُعاف؟[1]

فالتعجيل بالثأر من قتلة الصحابي عثمان كان سببا في الاختلاف الذي حدث بين الصحابة، فهذا الأمر أدّى إلى سفك الدماء، وهذا ما ينطبق على ما حدث بين الكويت والعراق.

ولقد لاحظت عند الشاعرة وجود نوع من التناص التاريخي يقوم على الخطاب الموجه لشخصيات تاريخية، وتوظيف بعض الأحداث المرتبطة بهذه الشخصيات في القصيدة تخدم من خلالها أهدافاً ترمي إليها الشاعرة ففي قصيدة "أغنية لابن فرناس" تقول:

لك الآن أن تستريح

لك الآن أن تَلِجَ الصمت

أو تُلْجِمَ الأسئلة

و ترمي على الأرضِ حلمَك

إن شئت ... أو تقتلهْ[2]

ثم تقول :

و أنتَ المسافرُ في الوهمِ

خلف الضياء

يا ابن فرناس ...!

---

(1) العريّض، ديوان أين اتجاه الشجر، ص60.

(2) العريّض، عبور القفار فرادى ،ص75

ما خُلِقت لاجتياح الفضاء

أجنحة الشمع ... و الأفق شمسُ حريق[1]

الشاعرة تخاطب ابن فرناس هذا الذي كان يحلم بالطيران، وأول من فكر بالطيران، فتستخدم الحدث التاريخي، وتوظفه، وتبنى عليه القصيدة، فهذا الحلم كان سبباً في موت هذا الرجل، وعليه الآن يستريح، ويرمي الحلم أو يقتله فأنت تسافر في الوهم، ولن تستطيع أن تحلق عالياً لأنك تملك أجنحة من شمع، والأفق به شمس تذيب هذا الشمع، ومع هذا تسأل عن الأماني، وهذا يلتقي مع أحلام المرأة التي لا تتحقق، فهذه الشخصيات وأحداثها توافقت مع مشاعر الشاعرة التي تدافع عن المرأة، فوجدت لها مكانا في القصائد.

وتقول في قصيدة "أين تجاه الشجر":

هنا في المتاهاتِ حيث وقفتِ

وقفتُ أنادي

أبناءُ أمّي شتاتٌ يبعثرُهم كلُّ وادي

فأين بلادي[2]

و تقول في نفس القصيدة:

كفَى يا امرأة

كفَى يا امرأة

ترين الذي لا يُرَى

"تحتَ الثرَى

و فوقَ الثرَى

وخلفَ امتدادِ الوهاد

وعُرِي الذُرَى[3]

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص 76

(2) العريّض، ديوان أين اتجاه الشجر،ص31

(3) المصدر نفسه، ص33

فعلى هذا المنوال تقوم القصيدة، فزرقاء اليمامة التي كانت تـرى الـذي لا يُرى، وترى من مسافات بعيدة نجدها حاضرة في ذهن الشاعرة، فهي تقف وتنـادي أبناء الوطن العربي الذي مزقه الاختلاف مثلما نادت زرقاء اليمامة قومها، ولكنهـا تعرضت في آخر أيامها إلى السخرية من أبناء قومها، فوظفـت الشخصـية ومـا صاحبها من أحداث في قصيدتها، وهي رمزٌ للمرأة المظلومة المضطهدة وأحسـنت الشاعرة هذا الاختيار.

وتقول في قصيدة "أغنية بن ماجد":

لَكَ كلُّ الشواطئِ
كلُّ المرافئِ ...
كلُّ الموانئِ ...
كلُّ المدُن ...
و لِي نقشُ اِسمِكَ فوق اليدينِ
و لِي انتظارُ إيابِ السفن[1]

حتى تقول :

أنا هُنَّ فيك !
ترابٌ ...
يبابٌ ...
ضبابٌ ...
عبابٌ ...
أنا في النهاية كلُّ السؤال ...
و كلُّ الجواب...![2]

توجه الشاعرة خطابها للرحالة ابن ماجد الذي طاف البلـدان، فالشـواطئ، والموانئ، والمرافئ، والمدن تعرفه ويعرفها، ولكن الشاعرة نقشت اسمه على يديها

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم ،ص97

(2) المصدر نفسه، ص105

وترى نفسها في كيانه، فابن ماجد رمزٌ للحلم الذي يراود كل امرأة تريد أن تخلــق لنفسها ذاتاً تُحترم و تُقدر فكان التوظيف مميزا.

وفي قصيدة "مساءلة ابن أبي ربيعة" تقول:

ها أنتَ تجمرُ أسئلةً كالبخورِ

فتغتالُني الأسئلة:

كيف تجرؤ امرأةٌ

- سحقوها بِسخطِ الأساطيرِ -...

أن تختلف[1]

وتقول:

وطنٌ أنت ... ؟

تغرقُ بين الضمائر

بين بروقِ ثنايا "هيَا"

مضاربِ "عبلةَ"

أطلالِ "خولةَ"

رمّانة الطفلةِ الغافلَة ...[2].

و تقول :

لِيَ الآن هذا السؤال

لِيَ الآن ... وَحدِيَ ... هذا السؤال:

متى ستَعين ؟

بِأنك كُلُّ المعاني و أمنياتها

و الخيال[3]

نجد شخصية الشاعر عمر بن أبي ربيعة المشهورة بالتشبيب بالنساء، والتي تماثل - كما يقول غازي القصيبي - الشخصية المزعجة والمطاردة والمعاكسة للنساء

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص116.

(2) المصدر نفسه، ص117.

(3) المصدر نفسه، ص123.

في وقتنا الحاضر[1] حضرت في هذه القصيدة، وكان لها أن تأخـذ العنـوان فهـذه الشخصية جعلت النساء يطاردن الرجل، وعكست صورة قبيحة للمرأة، فالشاعرة من خلال هذه القصيدة تعترض على هذه الصورة، فكيف للمرأة أن تدافع عن نفسها بعد التفاهات، والأحاديث التي ليس لها أي أساس؟ فتسخر وتتهكم بهذه الشخصية التـي أصبحت كما تقول وطنا لـ (هيا، وعبلة، وخولة وغيرهن) ثم تعلن بأن السؤال لها، وليس لغيرها، فالمرأة متى تستوعب بأنها كل شيء؟ حتى تستطيع أن تفعل ما تريد وتحقق ما تبتغيه.

وفي قصيدة "ميراث حذام" تقول:

أمامَ كلّ قافلة

وراءَ كلّ قافلة

امرأةٌ مسائلة

تستفتيَ الظلَّ إذا ساورها الريب

ولا ظلَّ أرى كي أسأله[2]

ثم تقول:

منذ قرون الرؤيةِ الزرقاء

أو قافيةِ الخنساء

كانت بينهم

تصرخُ

لا يسمعها القوم[3]

حتى تقول:

حذامُ .. حذام

يا صادقةَ الكلام

---

(1) القصيبي، غازي، بيت، المؤسسة العربية، ط1 2002 ص 35 - 36

(2) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(3) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

يا مرفوضةَ الكلام[1]

المرأة موجودة في كل مكان، ولكنها لا تجد من يسمعها هكذا أرادت الشاعرة أن تعبر، فوظفت شخصية زرقاء اليمامة التي أُشتهرت بحدة البصر، والخنساء التي بكت على أخيها صخر بكاء يحرق الوجدان، وحذام التي ضُرب المثل بها في الصدق، فالقصيدة تضعنا أمام ثلاثة نماذج للنساء:

1. المرأة المفيدة : المتمثلة في زرقاء اليمامة.
2. المرأة الوفية : المتمثلة في الخنساء.
3. المرأة الحكيمة: المتمثلة في حذام .

نظر اليمامة، وبكاء الخنساء، وصدق حذام دليل على وجود نساء لهن الحق في الظهور، وهذه القصيدة عبارة عن رسالة لكل من ينتقص من المرأة ومكانتها، فحدث التناص مع هذه الشخصيات.

3. 2. 2. 5 التناص الأسطوري

دخلت الأسطورة في الشعر العربي الحديث، وخلقت لنفسها مكاناً مهماً، وتعتبر من الظواهر الفنية التي تلفت النظر[2] والأسطورة كلمة مفردة جمعها أساطير وهي "الأباطيل والأحاديث العجيبة"[3]. وتكون "الأسطورة في قالب رمزي يمكن من خلاله رد الشخصيات والمواقف الوهمية إلى شخصيات وأحداث ومواقف عصرية"[4] والأسطورة: "تأليه للوقائع البشرية"[5]، وهي" أحاديث لا نظام لها"[6].

---

(1) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(2) إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق، ص169.

(3) المعجم الوسيط ج1 مجمع اللغة العربية بالقاهرة، ط2 ص429

(4) أحمد، محمد فتوح، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر دار المعارف، ط2، 1978، ص288.

(5) الجزائري، محمد، تخصيب النص مطابع الدستور عمان د.ط د.ت ص27

(6) ابن منظور،أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب،مجلد 4،دار بيروت1388 -1968، ص363.

ولقد وردت في القرآن الكريم في قوله تعالى:"وإذا تتلى عليهم آياتنا قالوا قد سمعنا لو نشاء لقلنا مثل هذا إن هذا إلا أساطير الأولين"[1]. وقوله تعالى: "قالوا أساطير الأولين أكتتبها فهي تملي عليه بكرة و أصيلا"[2]. ويقول رولان بارت: "الأسطورة نوع من الكلام وهي ليست أي نوع، فاللغة تتطلب حالات أو ظروفا خاصة لتصبح أسطورة"[3].

ويقول: أنس داود "حسبنا أن نعرِّف بأنّها مجموعة الحكايات الطريفة المتوارثة الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات التي يختلط فيها الخيال بالواقع، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم ما فوق الطبيعة، من قوى غيبية أعتقد الإنسان الأول با أُلوهيتها"[4].

ونجد الأسطورة تتواجد في قصيدة "السيل و أجنحة الجياد" تقول:

عارمٌ موسم السيل يحملنا للبعيد
لم نعدْ نتضاءلُ في كرَّة الأغنيات
لم يَعدْ خوفُنا طائرَ الرخِّ
أو وحشةَ السندباد
عُدْ بنا لِلواعج تلكَ البلاد
و ارسمْ الآن أشرعةً تصطفينا
قوافلَ ذات حُداة
حان أن تتفتَّقَ أجنحةٌ لِلجياد...![5].

---

(1) سورة الأنفال آية رقم 31.

(2) سورة الفرقان آية رقم 5.

(3) عبدالرحمن، عبدالهادي، سحر الرمز (مختارات في الرمزية والأسطورة) دار الحوار اللاذقية – سورية ط1 1994 ص 59.

(4) داود، أنس، الأسطورة في الشعر العربي الحديث، منشورات المنشأة الشعبية، (د. ط، د. ت)، ص19.

(5) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص 113.

أسطورة طائر الرخ[1] وأسطورة السندباد[2] حضرت في هذه القصيدة، فحلم الانتصار والعودة من جديد، وتحقيق الأحلام بالنسبة للمواطن العربي جعلها تتشجع وتقول: بأن طائر الرخ لم يعد مخيفا، والغربة التي يعيشها السندباد لم تعد مؤلمة كما كانت سابقا، فالربط بين الأسطورتين كان مميزا إذ أنَّ هنالك خيطاً طرفاه الخــوف والشجاعة الخيالية، كما "تتناص الشاعرة مع إلياذة هوميروس، ويتناول هذا الحــدث بحارة يضربون في البحر،وفي عرضه تلوّح عرائس البحر(sirens) وهنّ ينــادين البحارة إليهنّ بصوت مُرَجّع: (sirens...sirens...sirens) وحين يُلبـــي البحّــارة النداء متجهين إلى مصدره لا يعودون"[3].

وهذا التناص موجود في قصيدة "ليلة الدان" عندما تقول:

سيرانا ..

سيرانا ..

سيرانا..[4].

ثم تقول:

ثم اشتاق سرِّي وينتابني الصوت

سيرانا ..

سيرانا..

---

(1) طائر خرافي يعيش في جزائر الصين يكون جناحه الواحد 10000 آلاف باع، وكل ريشة من جناحه تتسع لقربة ماء، وتحكي الأساطير أن جماعة وجدوا بيضة الرخ فجعلوا يضربونها حتى انشقت من فرخ كأنه الجبل، فتعلقوا بريشة منه فنفض جناحه وبقيت معهم الريشة، ولم يكتمل بعد خلقه فقتلوه وطبخوا بعضاً من لحمه فاسودت لحاهم ولم يشب بعدها من أكل من هذا الطعام (كمال الدين الدميري: حياة الحيوان الكبرى تقديم أحمد حسن نسخ دار الكتب العلمية بيروت ط 1 1994 ج2 /509 -510).

(2) رمز للرحالة المغامر الذي يكتشف المجهول، وتواجهه ألوان من المستحيلات والخيال يستطيع التغلب عليها، وهو من أشهر أبطال ألف ليله وليله (خليل أحمد خليل ،مضمون الأسطورة في الفكر العربي دار الطليعة بيروت ط2 146/1980 -150).

(3) اللعبون، مرجع سابق، ص .

(4) العريّض، امرأة دون اسم، ص 16.

سيرانا.. [1]

نلاحظ أنّ الفضاء البصري من خلال التموج الذي ظهر لنا في المقطع، ساهم في نقل الأسطورة التي ألقتها الشاعرة على نفسها، وتقوقعت في بوتقتها، فهذه الأسطورة لم تأتِ عبثاً، ولعلّها تريد إثبات مكانة المرأة وقيمتها، فأولئك البحارة سافروا بلا عودة، والسبب هو صوت عرائس البحر، فالمرأة التي عُرِف عنها الضعف تستطيع أن تفعل ما فعلته عرائس البحر بالبحارة، وقد تكون هذه الأسطورة دلالة على ضعف الرجل الذي لا يستطيع الاستغناء عن المرأة مهما حدث.

و تقول في قصيدة "الحناء":

حلمي أنا كونٌ تراقِصُه الحياة

لا نقشَ يحصرُه

ولا اِسماً هواه

"لا أنت ميدوزا ...

ولا عينَاك تقلبُ نبضَهم

حجراً صُوان ...!" [2]

الشاعرة تحلم، والأحلام ليس لها حدود، فهي تريد أن تكون كوناً تراقصه الحياة، فلذلك تتحدى الكل فتوظف أسطورة "ميدوزا"[3] في هذه القصيدة فمن يملك عيني "ميدوزا" لكي يحرمها من أحلامها؟

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص 19 .

(2) المصدر نفسه ، ص45.

(3) هي واحدة من الأخوات الثلاث اللاتي تميزن بأسنان ضخمة، كأسنان الخنزير وبمخالب حديدية حاول "بيرسيوس" الذي وضعه والده في صندوق هو و أمه، أن يقتل " ميدوزا " بأمر من "بوليدكيس" الذي أنقذه وأمه من البحر لأن "ميدوزا" تجرأت ونافست" منيرفا "لذلك انتزعت الربة جاذبيتها، فأصبحت وحشاً عدوانياً حتى أن أي شيء تراه ينقلب إلي حجر، ولكن "بيرسيوس "استطاع أن يقطع رأس "ميدوزا"، وهي نائمة و قدمه "المنيرفا".

وتتواجد أسطورة "العنقاء"[1] في قصيدة "ميراث حذام":

منذ قرون الطير

إذ صالت بِها العنقاء

من بطن الرماد المرِّ تبني عشَّها

كيما يعيدوها لِنار الرفض

تذروها رماداً مجفلة[2]

فالشاعرة أرادت التعبير عن الرفض الذي تتعرض له المرأة، هذا الرفض الذي يمتد منذ عصور الأساطير، فوظفت أسطورة العنقاء التي تحترق ثم تعود من جديد، فهي في صراع مستمر لأجل البقاء هذا الصراع الذي يتوافق مع صراع المرأة مع المجتمع لتخلق لنفسها كياناً يحترمه المجتمع.

و تقول في قصيدة "سر الحقب":

ذلكَ المجنونُ جلجاميش مسكونٌ بطيفي

باحثاً عن دانة الخلدِ الفريدة

عاشقاً يبحثُ في ترحال أهدابي

عن السرِ الذي خبأه سفر احتيارات الحقب

مدناً كانت لأجدادي العَرب[3]

فأسطورة "جلجاميش"[4] حضرت كما هي، فالشاعرة تتساءل عن مدن كانت للعرب، فهي تبحث عن السر الذي أدى إلى ضياع تلك المدن، وعملية البحث التي

---

(1) طائر أسطوري، وخلاصته أن العنقاء إذا بلغت 500عام من عمرها أحرقت نفسها فوق أعواد من خشب الطيب ثم عادت وخُلقت خلقاً جديداً من رماد ذلك الخشب المحترق ورمادها وهكذا " حياة الحيوان للدميري، ص105".

(2) مخطوطة حصل عليها الباحث من الشاعرة

(3) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(4) جلجاميش كان يبحث عن عشبة الحياة و الخلود (أساطير العالم،هيثم هلال ،دار المعرفة بيروت - لبنان ط1 2004 ص 231)

تقوم بها توازي عملية البحث التي قام بها جلجاميش، وهذا يدلّ على مدى الحسرة التي تعيش في دائرتها الشاعرة.

و في قصيدة "أغنية لجلجاميش" تقول:

قولي: لِمنْ نذر الكلام...
ومنْ تساءل ما الكلام ...
ومن يسائلُ: من تحبين السوانح سكرا
عقدته أزمنةُ التمام؟:
أحتار بي ...!
عشتارُ في قلبي الأبي ... [1]!

نجد شخصية الرجل تمثلت في جلجاميش هذا الرجل الذي يمثل سيد الموقف الحكيم الذي لا ينقاد إلى الغرائز بسهولة بعكس المرأة التي تعيش أسيرة للذةً والعبث من خلال شخصية عشتار.

ونجد كثافة للرموز الأسطورية في قصيدة "رقصة العاصفة" عندما تقول:

قرأتُ ...
ترانيمَ سافو و تاييس
عشتارَ ...
إيزيسَ ...بلقيس ...
كلِّ اللواتي توقفنَّ بين اللّتي واللتيَّا
مزاميرُ زرياب تبعثُ فيهنَّ
نبضَ النوّار
وومضَ الثريَّا
قرأتُ ...
أساطيرَ ليلى ولبنى
وقيسَ ... وقيس ...
ومن صُرِعوا في انهمار الرمالِ

---

(1) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

كأخوات عذرة[1]

من خلال هذا الجزء نحن أمام الرموز التالية:"سافو، تاييس، عشتار، إيزيس، بلقيس، زرياب، النوّار، ليلى، لبنى، قيس، أخوان عذرة".

فهذا التكديس لرموز يحرمها توفير المجال الحيوي اللازم لها[2] مما يؤدي إلى عرقلة الدور الذي تلعبه في القصيدة[3]، فالأسطورة لا يكون حضورها قويا وفعالاً في القصيدة إلا إذا طاوعت الشاعرة، وأضفت على النص أبعادا جديدة، أما التكديس الذي رأيناه في هذا المقطع جرّ القصيدة إلى دائرة الغموض، فالتوظيف لم يكن سليماً فكان أشبه باستعراض للثقافة التي تتمتع بها الشاعرة، لكنّنا نجد رأياً يعارض ما ذُكِر سابقاً، وهو للناقد محمد الدبيسي الذي يقول:" نلاحظ أن النص يبدأ بحشد هذه الرموز الأسطورية التي ظلت مرجعيات في التاريخ الإنساني للعلاقة بين الرجل والمرأة، بما في ذلك علاقة العشق..! أو لعلها تبرز كأهم العلاقات الإنسانية، التي تجمع بين الأسماء الأسطورية التاريخية..... والشاعرة تبحث عن حيز استقصائي لإبراز العلاقة بين الرجل والمرأة، وتمنح الدلالة الشعرية مداً كبيراً ويأخذ النص أبعادا دلالية أخرى، والذي يهمنا انضباط النص في إيقاع تراسلي ..." [4].

في ختام الحديث عن التناص، وأنواعه المختلفة، والأمثلة التي جرى فيها نلاحظ أنه ساهم وبشكل كبير في شحن دلالات، وأبعاد جديدة للنصوص مما تساهم في زيادة التلقي.

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص107 -108 .

(2) حمود، الحداثة في الشعر العربي المعاصر، مرجع سابق ،ص153 - 154 .

(3) إسماعيل، مرجع سابق ص183 – 184.

(4) الدبيسي، محمد، الشعرية المعاصرة في المملكة العربية السعودية، نادي المدينة المنورة الأدبي، ط1، 2001، ص31.

3. 3 الانزياح:

لغةً: زَاح يُزيحُ زيحاً، وزُيوحاً، وزيحاناً: بَعُدَ وذهب، كأنزاح وأزحتُهُ، وأزاح الأمر: قضاهُ، والزّوحُ: تفريق الإبل، وزحَّهُ: نحَّاهُ عن موضعه ودفعــه وزحزحــه عنه: أبعده[1].

3. 3. 1 مفهوم الانزياح:

بداية ظهوره كانت في النقد الحديث، وهو ظاهرة أسلوبية، وهناك من أطلق عليه مصطلح (الانحراف)"على الرغم من المآخذ التي أُخذت على الانحراف الذي به يُعرف الأسلوب، إلّا أنه ينبغي عدم التقليل من هذا المصطلح الذي تظهر أهميته في خلق إمكانيات جديدة للتعبير، والكشف عن علاقات لغوية جديــدة، وعــن طريقهــا تتجسد قدرة المبدع في استخدام اللغة"[2] إلاّ أنّ البعد الســلبي الــذي يحملــه هــذا المصطلح جعل بعض الباحثين يطلقون عليه "الانزياح"[3]، وشاع هــذا المصــطلح، وأكدّ كثير من النقاد أهمية هذا العنصر في قراءة النص الشعري، وتعتبــر العلاقــة التي تكون بين الكلمات المتجاورة هي التي تبني وظيفة الكلمة، ووظيفة المتلقــي أن يقوم بعملية توقع عقب سماعه الألفاظ أو قراءتها قبل أن يكتمل وصولها إلى ســمعه أو بصره ثم إلى جهازه العصبي مثلاً: عند سماع كلمة "غرَّد" يحدث في ذهن السامع عملية توقع لما يشبع هذه الكلمة، كأن يكون التابع، مثلاً، عصفوراً أو مغنياً، وذلــك لأن السامع أصبح قادراً على الربط بين هذا الفعل ومثل تلك الكلمات، لتكون حصيلة

---

(1) الفيروزأبادي، مرجع سابق، ص 226.

(2) ربابعة، موسى، الانحراف مصطلحاً نقدياً، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، المجلد العاشر، العدد الرابع جمادى الأولى 1416 – تشرين أول 1995 ص 143.

(3) خير بك، كمال، حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر، ط1، 1982 ، ص171 – 172.

لغوية سابقة، وهو ما عُرف باسم "الدلالي التركيبي"[1]، وتظهر نظرية الانزياح في خرق الشعر لقانون اللغة[2].

"ولعل قيمة مفهوم الانزياح في نظرية تحديد الأسلوب - اعتماداً على مادة الخطاب - تكمن في أنَّه يرمز إلى صراع قارٍ بين اللغة والإنسان: هو أبداً عاجزاً عن أن يلمّ بكل طرائقها، ومجموع نواميسها وإشكالها كمعطى "موضوعي، ما ورائي" في نفس الوقت، بل أنه عاجز عن أن يحفظ اللغة شمولياً، وهي كذلك عاجزٌ عن أن تستجيب لكل حاجته في نقل ما يريد نقله، وإبراز كل مكنوناته من القوة إلى الفعل، وأزمات الحيوان الناطق مع أداة نطقه أزلية، صورّ ملحمتها الشعراء والأدباء مُذْ كانوا، وما الانزياح عندئذٍ سوى احتيال الإنسان على اللغة وعلى نفسه لسد قُصُورِهِ وقُصُورِها معاً[3].

ولقد كتب جان كوهن فصلاً في كتاب (بنية اللغة الشعرية) أطلق عليه (مستوى الدلالة: الإسناد) وتحدث فيه عن الانزياح الدلالي و أطلق على الجمل التي استعملت الانزياح مصطلحات مختلفة ومنها:

الفيلة تجرها الخيول.

فهذه الجملة كاذبة وغير معقولة، وإن كانت صحيحة من حيث التركيب لكنها غير صحيحة من جهة المعنى، فالشاعر لابد أن يلجأ إلى تغيير المعنى عن طريق المعجزات (الاستعارة، الكناية، والمجاز المرسل) وبالتالي فإنّ دراسة هذه الأشياء تجعل مفكك النص يخضع إلى أمور قد تخرج عن القاعدة العادية للخطاب اللغوي العادي، لأن جميع هذه المعجزات خرق لقانون اللغة يتحقق على المستوى الدلالي،

---

(1) سليمان، خالد، أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر، د.ط،1987، منشورات جامعة اليرموك، ص60.

(2) ناظم، حسن، مفاهيم الشعرية، (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم، ط1، 1994 ، المركز الثقافي العربي، بيروت، ص115.

(3) المسدي، عبد السلام، الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، د.ط، 1977، ص102.

واللغة تتحول لكي تعطي الكلام معنى، وقد أطلق على هذا النوع مصطلح انزياح المنافرة[1].

وهناك تعريف يقول:"إن اللغة الشعرية ليست غريبة عن الاستعمال الجيد فحسب،لأن جوهرها يتمثل في انتهاك قواعد اللغة"[2]، وهذا ما ينطبق على الانزياح الذي يتمثل في استعمال المبدع للغة استعمالاً يخرج عمّا هو معتاد ومألوف.

إذن فالانزياح ظاهرة أسلوبية تلعب دورها في الشعر، وتميز القصائد من خلال التواجد الذي تسجله، وهي تعني ازدياداً في وجوه التأويل، لأنّ النص لا يهدف إلى تقديم مقاصد علمية محددة كما هي الحال في اللغة المعيارية[3]، واللغة في انزياحاتها تجمع بين الإيحاء والحلم والرؤيا وتتعدد القراءات التي تتناولها[4].

3. 3. 2 أنواع الانزياح:

ولقد قسمت الانزياح إلى أربعة أقسام:

3. 3. 2. 1 الانزياح الإسنادي:

الجملة العربية تنقسم قسمين: الجملة الاسمية: وهي ما يكون المسند إليه والمسند ألسمين أو ما يقوم مقامهما، والجملة الفعلية هي ما يكون المسند فيها فعلاً والمسند إليه فاعلاً، وهذا النوع من الانزياح يحدث بين المسند والمسند إليه.

"ولقد كان من اهتمام النقد الحديث بالصورة ملاحظة الانزياح الإسنادي الذي يحدث مثل إسناد الفعل "بكى" مثلاً، إلى مسند إليه مثل "الغيم" وذلك لما بين نزول المطر من الغيم والبكاء من دلالة فيزيائية مألوفة، ومثل هذا الانزياح يبقى مقبولاً،

---

(1) كوهن، جان، بنية اللغة الشعرية، ترجمة محمد الوالي محمد العمري دار توبقال للنشر، ط1، 1986، ص104 -109 -110.

(2) فضل، صلاح، بلاغة الخطاب وعلم النص، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، لبنان،ط1996، ص21

(3) الرواشدة، فضاءات الشعرية، مرجع سابق، ص56.

(4) حلوم، أحلام، النقد المعاصر وحركة الشعر الحر، مركز الإنماء الحضاري – حلب، ط1 ، 2000، ص 135 .

غير أن هذا الأمر يدخل حدوداً بعيدةً، حين يتمادى الانزياح فيشكل خرقاً جديداً للحدود المعروفة للإسناد"[1].

فالعلاقات الإسنادية بين المفردات تحقق التجانس، فالمبتدأ يحتاج إلى خبر يوضحه ويتلاءم معه، والفعل يحتاج إلى فاعلٍ يناسبه" أي يحقق نوعاً من العلاقة المعرفية في التركيب"[2]، وهذا ما يسمى بالمصاحبات المعجمية، فالمفردة اللغوية لا تتصاحب مع كل مفردات اللغة الآخر بل مع مفردات من معنى معين، وهذه المصاحبات تصبح جزءاً مهماً من معنى الكلمة في النسق التركيبي[3].

ويقول عبد القاهر الجرجاني: "وإنّما الصنعة والحذق والنظر الذي يلطف في أن يجمع أعناق المتنافرات والمتباينات، وتعقِدُ بين الأجنبيات، وما شرفت صنعةٌ ولا ذكر بالفضيلة عملٌ، إلا لأنّهما يحتاجان من دقة الفكر، ونفاذ الخاطر إلى ما يحتاج إليه غيرهما"[4].

أ. الانزياح الإسنادي ينقسم إلى قسمين :

1. الانزياح الإسنادي في الجملة الاسمية: وهو إسناد الخبر إلى مبتدأ لا يلائمهُ، ومن أمثلته ما جاء في قصيدة "سفر":

وها أنا صامتةٌ أعبرُ الظلَّ

لا الظلُّ دثَّرَني

ولا الدَوحُ ردَّ جوابَ التساؤل[5]

المبتدأ (الظل) يحتاج إلى خبر يتممه، فكانت الجملة الفعلية (دثرني) هي الخبر، ولكنه خبر غير مألوف، فالظل لا يدثر، ولأن الشاعرة تبحث عن الأمان

---

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، مرجع سابق، ص152 -153

(2) القاسم، يحيى، إنزياح المصاحبات المعجمية دراسة في شعر أمل دنقل مجلة جامعة البعث، دمشق، م21، 1998، ص152.

(3) المصدر نفسه، ص152 .

(4) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، شرح وتعليق: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة، ط1، 1969م، ص142.

(5) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص 19.

تمنت أن يكون هناك أي شيء يشعرها بالأمان إلا أنها لم تجد ذلك حتى الظـل لـم يستطع أن يحقق لها ذلك، فالحالة النفسية جعلتها تفتقد كل شيء فحاولت أنّ تجعـل الظلّ دثاراً يؤنس وحشتها وكآبتها.

وتقول في قصيدة "الوجوه":

هل سأبقَى هنا أتفرَّج؟

والحربُ تأكلُ أرضِي وعرضِي

هل ستمتصُّني في النهاية

هل سأشارِك؟

أحملُ سيفاً وأرفعُ راية؟[1]

المبتدأ (الحرب) لا بد له من خبر يتمم الجملة، لكنّ الخبر الذي جاء كان كلمة (تأكل) وهو غير مألوف - لأنّ الأكل متعلق بالكائنات الحية - فأدى ذلك إلى انزيـاح إسنادي، كانت الحرب الأهلية، وما تنتجه من ضحايا هي السبب فيـه، فأصـبحت الحرب مثل البشر والحيوانات تأكل، وتمتص، وهذا الانزيـاح أدى إلـى تصـوير الموقف بشكل مخيف ومؤثر.

وفي قصيدة "حوار مع الشمس" تقول:

(.. الصمت يرقبُني

الصمتُ تمتدُّ نحوي يداه

الصمتُ ينخُرُ أجنحتي

ويفغَرُ فاه[2]

ومن خلال الانزياح الإسنادي أصبح (الصمت) يراقب، وله يـدان يمـدّهما كيفما أراد، كما أنه يخترق، ويمزق الأجنحة، وأيضاً يفتح فمه، فنحن من خلال هذه الصورة أمام كائن حيّ مرعب، والحالة النفسية هي التي ساهمت في هذه المشاعر، فشخّصت الصمت وأنسنتهُ.

وفي قصيدة "اكتمال القمر" تقول:

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، 80.

(2) المصدر نفسه، ص96.

كلُّ النجومِ تغفو

وتبقَى الثريّا

معلَّقةً في سماءِ الضَجر[1]

النوم لا يكون إلا للكائنات الحيّة (البشر، الحيوانات) ولكن الانزياح هنا جعل النجوم تغفو وتنام، وكأنه إثبات لجمال وروعة الثريا التي إن ظهرت غابت كلّ النجوم، وكأنها انتصارٌ للمرأة التي لا تزال جميلة في ذاتها وروحها رغم كلّ الحرب التي تُشنُ عليها .

2. الانزياح الإسنادي في الجملة الفعلية: وتنقسم الجملة الفعلية إلى جملة لازمة وجملة متعدية ، وإسناد فعلٍ إلى فاعلٍ لا يتوافق معه يسمى انزياحاً.

تقول الشاعرة في قصيدة "كل طفل ... هدية"

أم ترى نلتقِي في الخريف ... ؟

ولماذا الخريف الكئيب

حين تبكي السماء

تفيضُ بِأعماقنا رغبةٌ في النحيب[2]

في هذا الجزء من القصيدة نلاحظ الحزن، والأسى، فالخريف كان حاضراً وهو فصل تتساقط فيه أوراق الشجر، والمنظر لم يكن جميلاً، ولم تتوقف عند هذا بل أضافت إلى الخريف صفة الكآبة، مما سمح للشاعرة بأنْ تسند فعلاً إلى فاعل غير مألوف، فيحدث الانزياح الإسنادي، ففعل البكاء لا يقوم به إلا البشر لموقف حزين أو موقف مفرح، لكنّ البكاء هنا قد يكون للمطر وهنا تصبح الصورة مألوفة.

وفي قصيدة "لا تعتذر" تقول:

خلتُ أنك جئتَ

تلّون شوق الطفولةِ بالمستحيل الجميل

فتغفي الجراح

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص48.

(2) العريّض، عبور القفار فرادى، ص20 – 21.

وتهمي السواري بغيث الصباح[1]

حدث الانزياح فأسند الفعل (تغفي) إلى (الجراح) فالشاعرة ترى الحبيب كل شيءٍ فمجيء الحبيب تجعل الجراح تطيب، وكأنّ هذه الجراح تنام في اللحظة التي يكون فيها الحبيب حاضراً.

وتقول في قصيدة "ليل الدان":

إذا غانجَ الموتُ رقصاتها تتلاحق

تتخلَّقُ من وهجِ الكائنات

وصوتي

طوقُ حياة[2]

المرأة هي التي تغانج، ولكن الفعل (غانج) أسند إلى فاعل غريب وهو "الموت" فأحلام المرأة، وأمانيها لتحقيق ما تريد، والكبت الذي يواجه هذه الإرادة كان بمثابة الموت الذي تعود أن يقتل الأحلام، فأصبحت ترى الموت راقصاً يتلاعب بالمرأة.

وتقول في قصيدة "لا نفتح الباب للصبح":

حين دَقّ الصباحُ على البابِ

ما كان نبعُ الجفافِ نَضَبَ[3]

هذا الفعل الحسي وهو الطرق على الباب لم يكن للبشر، بل أسند إلى فاعل غير مألوف ألا وهو (الصباح) وكأن الصباح يستأذن لكي يعلن عن بداية يوم، ولكن الحالة النفسية للشاعرة جعلتها ترفض قدوم الصباح، الذي يراه الناس كل يوم ويتمنى الناس من خلال قدومه أملا جديداً يشعرهم بالسعادة.

وفي قصيدة " مساء امرئ القيس" تقول:

حينما تضحكُ روما

ثم يبكي صاحب الدرب لأن الدرب دونه

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص71 - 72 .

(2) العريّض، امرأة دون اسم، ص15.

(3) المصدر نفسه، ص125.

يتسلّى الرملُ بالأسماء يلغيها

حروفاً باهتات[1]

الفعل (ضحك) أُسند إلى الفاعل (روما) فالضحك لا يكون إلا للبشر، لكن الشاعرة أسندته إلى (روما) المدينةٍ الإيطالية، فالنساء والحرية التي يجدنها هي التي جعلت هذه المدينة تضحك.

3. 3. 2. 2 الانزياح النعتي:

وهو إلحاق صفةٍ بموصوف لا يلائمها والعكس، ونجد هذا الانزياح في قصيدة "كل طفلٍ هدية":

أم ترى نلتقِي في الخريف ...؟

ولماذا الخريف الكئيب

حين تبكِي السماء

تفيض بِأعماقنا رغبةٌ في النحيب[2]

ألبست الشاعرة (الخريف) صفة غير مألوفة، فالكآبة حسية تلاحظها على البشر، ولكن الخريف فصل تتساقط فيه أوراق الشجر، وكأن هذه الصورة تعكس التعاسة والكآبة.

وتقول في قصيدة "اكتمال القمر":

تطاردنا في الزوايا

الحروف السقيمة؟

وتأسرنا المفردات العقيمةْ؟

وذاكرة الوقت

ذاكرة الوقت

تبقى بنا وهجاً في الحنايا[3]

---

(1) جريدة الشرق الأوسط، العدد 1995/11/166197م، نقلا عن (كتاب شعراء مبدعون من الجزيرة والخليج السابق، ص60).

(2) العريّض، عبور القفار فرادى، ص20 -21.

(3) المصدر نفسه، ص48.

السقم هو المرض، والعقم كذلك يعني عدم القدرة علـى الإنجـاب، فهاتـان الصفتان كانتا لموصوفين غريبين (الحروف، المفردات) لكن هذا الانزياح لعب دوراً كبيراً، فالحروف أصابها المرض، فلم تعدْ تؤدي دورها بأكمل وجهٍ، ولذلك أثـرت على المفردات التي تتكون منها، فأصبحت عقيمة ليس لها أيّ قيمةٍ وتأثير .

وتقول في قصيدة " طريق طويل ... إليك":

.. رغم الليالي الشحيحةِ

.. رغم التخاذلِ .. رغم التساؤلِ

رغم سقوطِ البراعمِ

رغم الوحَل .. [1]

أخذت (الليالي) صفةَ الشُحِّ، وعندما نقول: إنسان شحيح نقصد أن هذا الإنسان بخيل، ولكن الشحَّ هنا أصبح صفة لليالي، لأنها لا تقوم بدورها من خـلال احتـواء الذكريات الجميلة.

وفي قصيدة "الموت في الساعة التاسعة":

بين الصدى والتواريخِ يا وطني

والنداءِ البليد

رضينا بِأصداء أمسٍ تليد[2]

النداء في هذه القصيدة أخذ صفة البلادة، وهي ضدّ الذكاء، وهـذا انزيـاح دلالي فالبلادة صفة لا تكون إلا للبشر الذين يفتقدون للذكاء، ولكن النداء هنا لم يعد مؤثراً ولم يعد يملك الحلّ في قضايا الأمة، لهذا أصبح شبيهاً بالإنسان البليد.

وتقول في قصيدة "مساء امرئ القيس":

ربّما

تسمعني أخطو على الصمتِ الوراثي

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص 50.

(2) المصدر نفسه، ص71.

بأصداء خلاخيلي وأحلام نحيلة ... ربما[1]

أخذ الموصوف (الصمت) صفة (الوراثي) وهي صفة غير مألوفة، وهي تعكس العجز الذي يسيطر على الشاعرة، فالصمت لم يكن وليد اللحظة بل كان وراثياً، وقد يكون منذ الأزل، ونجد انزياحاً آخر عندما نعتت (الأحلام) بأنّها (نحيلة) فالانزياح لم يحدث، إلّا لأنّ هذه الأحلام مستحيلة، فالصمت المتوارث وعدم المطالبة بالحقوق أثر على الأحلام فأدّى إلى نعتها بالنحيلة.

3. 3. 2. 3 الانزياح الإضافي:

ويبرز هذا الانزياح عند ملاحظة عدم التوافق الذي يظهر بين المضاف والمضاف إليه.

ونجده في قصيدة "اكتمال القمر" تقول:

أتيتُكَ أحملُ أشلَاء صمتي

وأصداءَ صوتي[2]

الأشلاء هي البقايا، ولا تكون إلا لأشياء حسية ومادية، ولكنها هنا أضيفت إلى الصمت، فأدى ذلك إلى انزياح يجعل المتلقي يتعجب، فهي تحمل أشلاء صمتها، فهي لم تكتفِ بالصمت الذي قررهُ عليها المجتمع، بل لاقت الأمرّين من خلال الصمت، وحالة الحزن التي تعيش في بوتقتهما، فتمزّق صمتها، وأصبح عبارةً عن أشلاء تحملها.

وتقول في قصيدة "وطني .. وطني":

يوسفُ يعرفُ والذئب منه بَراء

وعثمانُ أيضاً

وللنازفين دموعَ التماسيح

يبقَى صليلُ الحروف[3]

---

(1) جريدة الشرق الأوسط العدد1995/16/166197م، شعراء مبدعون من الجزيرة والخليج، السابق، ص61.

(2) العريّض، عبور القفار فرادى، ص46.

(3) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص62.

عندما تسمع الصليل، فإنك تنتظر، وتعتقد بأنّ السيوف هي التي أصدرت هذا الصوت، لكنك تتفاجأ بانزياح أدى إلى إضافة هذا الصوت "الحروف" فكأنّ الحروف التي تتكون منها لغة الحماسة أصبحت مثل السيوف، وهذه رسالة مضمونها أنّ سلاح الكلمة أقوى من السلاح الحقيقي، فبدلاً من أن يقتل العرب بعضهم، عليهم أن يناقشوا أمورهم بالحديث المبني على الحجج والبراهين.

وفي قصيدة "الحناء" تقول:

وتجيءُ شاحبةَ الضفائرِ

في يدَيها وهجُ حِنائي

لأُعيدَ

ثم أعيد

لا لن تسرقَ المرآةُ أسمائي[1]

الشحوب وهو الضعف والصفرة التي تبدو على وجه الإنسان، وهو دليل على المرض، والتعب، والإنهاك الذي أصابه، لكنّه أضيف هنا إلى الضفائر التي تُزين بها المرأة شعرها، وكانت الإضافة غير مألوفة، وهي رسالة للمرأة التي تعاني من الكبت والحرمان والظلم.

3. 3. 2. 4 الانزياح التركيبي:

هو ما يطرأ على الجمل من تعديل، يمسُّ التركيب النحوي من تقديمٍ وتأخير دون الإخلال بالقواعد، فالشاعر "لا يكسر قوانين اللغة المعيارية ليبحث عن قوانين بديلة لكنه يخرق القوانين باعتنائه بما يعد استثناء أو نادراً فيه"[2].

ولقد كانت هنالك جهود قام بها الناقد العربي القديم عبد القاهر الجرجاني في باب التقديم والتأخير، فقد عقد فصلاً لهذا الموضوع، وأشار إلى قيمته في الشعر فقال: "ولا تزال ترى شعراً يروقك مسمعه، ويلطف لديك موقعه، ثم تنظر فتجد

---

(1) العريّض، ديوان أين اتجاه الشجر، ص40 .

(2) الرواشدة، فضاءات الشعرية، مرجع سابق، ص53 – 54.

سبب أن راقك ولطف عندك، أنْ قدم فيه شيء وحوّل اللفظ عن مكان إلى مكان"[1]، ولقد سمّاه (كوهن) الانزياح السياقي أو النحوي "فالشعر يتشكل بالانزياح المستمر عن اللغة الشائعة"[2].

فالتغير في بناء التركيب معناه تغيير في المقاصد والدلالات، وأيُّ تحول أسلوبي يأتي مرتبطاً بتحول على مستوى الموقف أو الفكرة[3].

ونلاحظ الانزياح من خلال ظاهرة التقديم والتأخير، والتي نجدها في أكثر من قصيدة لدى الشاعرة ففي قصيدة "حروف أغنية خائفة" تقول:

وجهُكَ يسكنني في الصميم

ولا أعرفه .. ؟

وطنٌ ضائعٌ .. أنت

جرحٌ عميقٌ قديم .. [4]

في هذا الجزء حدث تقديم وتأخير ساهم في زيادة المعنى والإبداع، فالأصل (أنت وطن ضائع) فأصبح (وطن ضائع.. أنت) فلقد قدّمت كلمة (وطن) وهي نكرة، وأخرت كلمة (أنت) وهي معرفة ،فكأنّها تريد التأكيد على أنّ المخاطب أصبح ماضياً، ولكنّه لا زال يترك آثاراً وبقايا .

وتقول في قصيدة " الظمأ " :

أكان الوجودُ لنا ذات يوم؟

نلاحق نبضَ الجداولِ

تشعلُ أحلامَنا لمساتُ الضياء .. ؟

وها نحن في المفترق

---

(1) الجرجاني، عبد القاهر، دلائل الإعجاز، تعليق وشرح: محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة ط1، 1969 ، ص142.

(2) كوهن، بنية اللغة الشعرية، ص182.

(3) الرواشدة، سامح، صور من الانزياح التركيبي وجمالياته "قصيدة إسماعيل لأدونيس" مجلة دراسات، م30، ع3، ص468.

(4) العريّض، عبور القفار فرادى، ص31.

نظمأ جسماً .. وظلاً

نتباعد أرضاً .. سماء

ويجمعنا الانفصال[1]

قدّمت الشاعرة المفعول به على الفاعل حينما قالت (تشعل أحلامنا لمسات الضياء.. ؟) والأصل في الجملة (تشعل لمسات الضياء أحلامنا.. ؟) وهو تقديم الفاعل على المفعول به، هذا التقديم يجعلنا نعيش في حالة شوق لمعرفة من الذي يشعل هذه الأحلام، وأنّ ما يُقدِّمه لا يروي الضمأ.

وتقول في قصيدة "أين اتجاه الشجر":

على الجمرِ أخطو

وأرفعُ فوقَ المدَى قامتي فأرَى

ولكنني حين أخبرتُهم ما أرَى

رجموني[2]

أصل الجملة (أخطو على الجمر) ولكنّ الشاعرة قدّمت الجار والمجرور على الفعل، وهذا التقديم لم يكن عبثاً فـ (على الجمر) تجعل المتلقي ينتظر الذي سيحدث وتصويراً لقسوة الموقف تمّ هذا التقديم، فالخطو لم يكن إلّا على الجمر، فهي تريد أنْ تعبرَ عن المأساة التي يعيش فيها أبناء الوطن العربي، ولشدة الألم قدّمت (على الجمر) وكذلك فعلت عندما قدّمت (فوق المدى) فشدة الحرص على الأمة، والخوف من الأعداء جعل الشاعرة تُقدّم (فوق المدى) على (قامتي).

وتقول في قصيدة "أغنية لجلجاميش"

قولي: أنا ومضٌ بأبراج النجوم تسلسلُه ..

كالزهرة الزرقاء كالشعري أنا[3]

شبهت الشاعرة نفسها بالنجوم (الزهرة الزرقاء، والشعرى) والأصل أنْ تقول: (أنا) فتقدم المبتدأ، فتصبح الجملة (أنا كالزهرة الزرقاء كالشعرى) ونلاحظ

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص35.

(2) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص34.

(3) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

أنّها بدأت المقطع بـــ(قُولي: أنا) فالشاعرة شبّهت من تخاطبها بالومض ثم جـــاءت بـــ (كالزهرة، كالشعرى) والمتلقي يريد أنْ يعرف من هو المشَّبهُ، فيجد أنّ المشـــبه واحد، وهذا تأكيد على قيمة المرأة.

وتقول في قصيدة "شوق إلى ألقٍ قرطبي":

إذا ما تناوبتَني بالصدى

دفءُ حرفي يربكني[1]

الأصل في الجملة (يربكني دفءُ حرفي) لكنّ الفعل تأخر، فســـاهم التقـــديم والتأخير في تصوير الحالة التي تعيشها الشاعرة، فهذا الدفء ماذا يفعل؟ لا شـــيء فهو لا يُشعِرُها بالأمان، بل بالتوتر، ويؤدي إلى اختلاط الأمور لديها.

من خلال الأمثلة التي تعرضت لها في الانزياح بأشكاله المختلفة وجـــدت أنّ الانزياح الإسنادي ساهم بشكل كبير في توليد الدلالات، وزيادة التفاعل، وهـــذا مـــا ينطبق على الانزياح النعتي والإضافي، في المقابل نجد أنّ الانزياح التركيبـــي لـــم يرقَ إلى مصاف غيره من إضفاء الدلالات، وهذا لا يمنع من وجود أمثلـــة جميلـــة تستحق الوقوف عندها.

3. 4 التكرار:

التكرار ظاهرة أسلوبية فرضت لها مكانا في الشعر العربي الحـــديث، ولقـــد ربطت نازك الملائكة بين التكرار والدلالات النفسية التي تسيطر علـــى الشـــاعر[2] وترى يمنى العيد:" أنّ التكرار من العناصر التي يجري بواسطتها توقيع الموســـيقى لأجل تأدية المعنى والدلالة"[3]. ويعدّ تكرار بعض الكلمات دليلاً على أهميـــة هـــذه الكلمات ودلالاتها الخاصة في القصيدة مضفيا إيقاعا خارجيا[4]، ويقول صالح أبـــو

(1) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(2) الملائكة، نازك، قضايا الشعر العربي المعاصر، دار العلم للملايين، بيروت، ط7، 1983، ص 276 - 277.

(3) العيد، يمنى في معرفة النص، دار الآفاق الجديدة بيروت ط3 1985 ص 98 .

(4) بنيس، محمد، الشعر العربي الحديث ج/ 3 ، دار توبقال ط3 2001، ص 143.

إصبع: "إن التكرار ظاهرة موسيقية عندما تتردد الكلمة أو البيت أو المقطع على شكل اللازمة الموسيقية أو النغم الأساسي الذي يعاد ليخلق جوا نغميا ممتعا"[1] ويقول عبدالله المجذوب: "أن الغرض الرئيسي من التكرار هو الخطابة ونعني بالخطابة: أن يعمد الشاعر إلى تقوية ناحية الإنشاء (أي ناحية العواطف كالتعجب، والحنين وما إلى ذلك"[2]. وهذا لا يعني أن التكرار يُحلق بالنص إلى مصاف الإبداع، فللتكرار مواطن يحسن فيها، ومواطن يقبح فيها[3].

وسوف أتطرق للتكرار بشكل سريع، فهو جزء من الأسلوب وليس كله، وبتضافره مع غيره تتشكل اللغة الشعرية، والتكرار يشمل الكلمات والجمل.

3. 4. 1 تكرار الكلمات::

3. 4. 1. 1 تكرار الحرف:

تكرار الحروف بأشكالها المختلفة، ونجده في قصيدة "عبور القفار فرادى" حيث تقول:

لا أستسيغُ التجاهلَ

لا أستطيعُ التحايلَ

لا أملكُ الإتجاه

كل ما أعرفُ الآن أن كِياني هناك... هنا

فالحرف "لا" حرف نفي تكرر ثلاث مرات، وهو تصوير للوضع الذي تعيشه الشاعرة، فهي لا تحب التجاهل ولا تستطيع التحايل، ورغم هذا فهي لا تملك الاتجاه ولا تعرف أيّ الطرق تسلك، فالتكرار الذي تم في القصيدة استطاع نقل الحالة

---

(1) أبو إصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، منذ عام 1948 - 1975، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص 338 .

(2) المجذوب، عبدالله، المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها جزء2، د.ط، د.ت ص45.

(3) ابن رشيق، أبو علي الحسن، العمدة جزء1، تحقيق محمد محي الدين، دار الجيل بيروت – لبنان ط5 1981 ص 73 .

النفسية التي تعيشها الشاعرة، وصوّر الحيرة التي تحيط بها من كل مكان حتى باتت لا تعرف شيئا.

3. 4. 1. 2 تكرار الاسم:

نجده في أكثر من قصيده ومنها قصيدة "مساءلة ابن أبي ربيعة" عندما تقول:

"ليلى" و"ليلى" و"ليلى"

ليلى التي قالت "هِيتُ له"

وليلى التي سمحَت ثم لم تعترِف[1].

تكرار اسم "ليلى" يصور المعاناة التي تعيشها المرأة في ظلم وإجحاف وسوء الظن تجاه الجنس الناعم، فهذا التكرار جسد حالة الشاعرة التي تحـاول مناصـرة المرأة، فـ (ليلى) يصوّرها الشعراء بصور قبيحة ومنهم: عمر بن أبي ربيعة ولكن تكرار هذا الاسم الذي يُعدُّ رمزا لكل امرأة جسد الحالة التـي تعيشـها الشـاعرة، والاحتجاج، والمناصرة للمرأة واضح من خلال هذا التكـرار، كمـا تكـرر اسـم الاستفهام (مَنْ) اثنتي عشرة مرةً في مواضع متفرقة في قصيدة "كلُّهنّ أنا"[2]: (مـن يعاتب من؟ /من يحارب من؟/ من يحاسب من؟/ من يعاقب من؟/ من يطالب مـن؟) هذا التكرار لم يأتِ عبثاً، فهو يعكس مدى الظلم الذي تشعر به المرأة من المجتمـع الذي تنتمي إليه، ممّا أدّى إلى شعورها بالحصار، فانعكس ذلك على اسم الاسـتفهام (من) فأصبح يحاصر المرأة، وكأنّه يريد من المرأة أن تجيبَ على أسباب التجاهـل والتهميش الذي تتعرض له.

3. 4. 1. 3 تكرار الفعل:

ومن أمثلته ما جاء في قصيدة "الموت الساعة التاسعة" عندما تقول:

أحبُّك حتفاً؟

أحبُّك مثلَ القضاء

أحبُّك حين يفلِّ الحديدَ الحديد

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص117.

(2) المصدر نفسه، ص31 .

أحبُّك حتماً[1]

كررت الشاعرة الفعل "أحبك" مخاطبة به الوطن، فرغم الآلام التي تعتصر قلبها والحزن على أوضاع هذا الوطن، فالحب الذي تكنه للوطن يغمرها فعبرت عنه بتكرار الفعل، والأمثلة السابقة تبين بعض الأساليب في تكرار الكلمة عند الشاعرة.

3. 4. 2 تكرار الجمل:

وقد يكون تكرار الجمل تكراراً كاملاً للجملة أوللسطر الشعري أو تكراراً ناقصاً.

3. 4. 2. 1 تكرار كامل:

ونلاحظ تكرار الجملة في قصيدة " فعل ماض ...؟"

"امرأةٌ ...

أحبتك يوماً ... "!

"أحبتك يوماً ..."!

برأسِك يعزفُ جرحٌ

وخنجر

بِعَينَيكَ دوّامةٌ من دروبٍ تمور

و قافيةٌ تتكرَّر

" امرأةٌ ..."

"أحبَّتك يوما ..."

"امرأةٌ أحبّتك"[2]

فتكرار جملة "أحبتك يوماً" كان تكراراً كاملاً، وأبرز الحب الذي يسكن في قلب الشاعرة.

3. 4. 2. 2 تكرار ناقص:

ونجد التكرار الناقص في قصيدة "لا نفتح الباب للصبح"

نتعاطى الشجون

---

(1) العريّض أين اتجاه الشجر، ص 73.

(2) العريّض، امرأة دون اسم ص 139 –140.

ظمأً ...وجعاً ... وطناً

صمتاً به نتآكلُ

صمتاً به نَتخاذلُ

صمتاً به نُغتصَب

صمتاً نمجُّ دمَ القلبِ

حين نعاقِرُ حلماً يَموت[1]

فالصمت تكرر، ولم يتكرر ما ينتج عن الصمت، فالتآكل، والتخاذل والاغتصاب نتائج للصمت، فالصمت حالة واحدة لكن نتائجه متعددة، فالشاعرة حينما كررت كلمة "صمتاً"، وغيرت الفعل إنّما كانت تندرج في الإنكسار والهزيمة من التأكل إلى التخاذل ثم الاغتصاب ثم الدمار والموت.

و نلاحظ التكرار أيضاً في قصيدة "طريق طويل إليك":

لك أغنيةُ الحزنِ ...

أغنيةُ السعدِ ...

أغنيةُ الانتظار...

أغنيةُ الأملِ المتولِّدِ تحت الجفون[2].

فأغاني الوطن كثيرة ولكنها مختلفة، فالحزن له أغنية، والسعد له أغنية والانتظار له أغنية، والأمل كذلك من حقه أن يمتلك أغنية، فتكرار الجملة مع التغير ساهم في إضفاء الإحساس للقصيدة.

3. 4. 3 تكرار كلمتي (الصمت، والوطن):

من الأمور التي تشدُّ الانتباه تكرار هاتين الكلمتين، فرأيتُ التوقف عندهما لما تبدّى لي من صراع أطلقت عليه (وطن الصمت) فهذا التكرار يحمل في داخله دلالات عميقة، ولذلك قمت بإحصاء هاتين الكلمتين في قصائدها، وهذا ما يبينه الجدول الآتي:

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص 127.

(2) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص 48 .

جدول رقم (1)

يحتوي على عدد تكرار كلمتي(الوطن، الصمت) في قصائد الشاعرة

اسم الديوان	الصمت	الوطن
عبور القفار فرادى	33	12
أين اتجاه الشجر	29	28
امرأة دون اسم	34	14
قصائد مخطوطة	25	7
المجموع	121	61

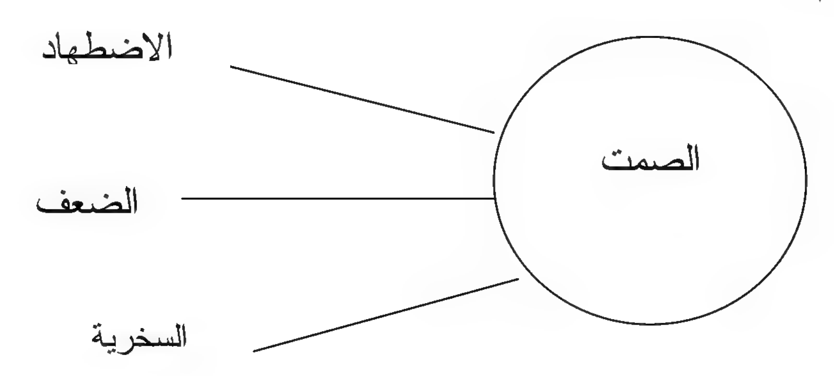
في ديوان "عبور القفار فرادى" كان الصمت في الأغلب رسالةً تعكس المجتمع، والبيئة التي تتراءى أمام الشاعرة، وتلاحظ من خلالها الفرقة والعزلة التي تسيطر عليهم، أمّا الوطن فيحمل في أحشائه طموح الشاعرة في أمة السعادة عنوانهم، فالصمت والوطن يحملان بُعدين:

البعد الأول: سلبي وهو من نصيب الصمت.

البعد الثاني: إيجابي وهو من نصيب الوطن.

أمّا في ديوان "أين اتجاه الشجر" فنلاحظ من خلال الجدول تقارباً من ناحية العدد، ولا نستغرب ذلك، فقصائد هذا الديوان في الأغلب تدور حول الوطن العربي، وما فيه من معاناة تُحيط بأبنائه من كلِّ صوبٍ وحدبٍ، فالصمت في هذا الديوان يحمل في داخله العجز، والضعف الذي يسيطر على هذه الأمة، حتى أصبحت مستعبدة، بالإضافة إلى التفكك الذي أصابها من خلال الاهتمام بالمصالح الشخصية، وعدم التفكير بالآخر، وفي المقابل نجد (الوطن) لا يحمل في داخله إلّا الوطن العربي الذي تُحبُّه وتعشقه وتتمنى الموت بين يديه.

أمّا ديوان "امرأة دون اسم"، فلقد تكرر الصمت 34 مرةً، وهذا ما يوضّـــحه الشكل رقم (2).



شكل رقم (2)

الصمت وأبعاده الرمزية

ويحمل في داخله معاني:

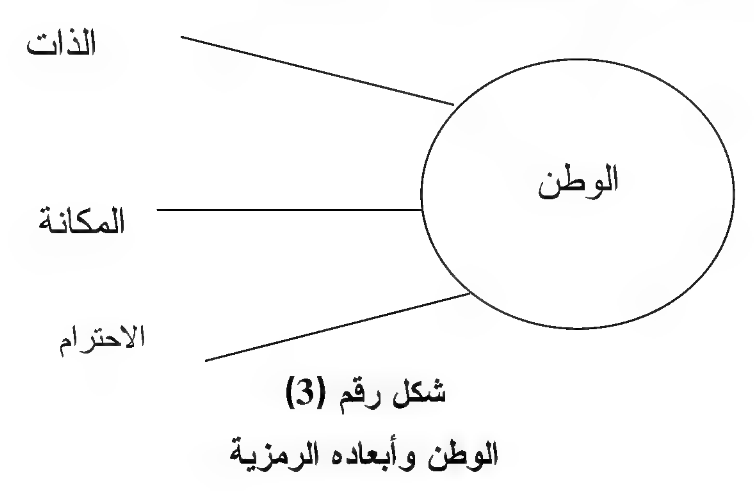
1. الاضطهاد الذي تجده المرأة من المجتمع .
2. الضعف الذي يمنع المرأة من المدافعة عن حقوقها.
3. السخرية ممّن ينتقص من المرأة .

ورغم تكرار الصمت إلّا أنّ الشاعرة تُدافع، وتحترق من أجل المرأة، وفــي المقابل نجد الوطن يحمل في طياته:

أ. الذات.

ب. المكانة.

الاحترام، وكلُّ ما تبحث عنه المرأة، فالوطن هنا اخترق مســاره الحقيقــي وأخذ بُعداً رمزيا، وهذا ما يوضّحه الشكل رقم (3):



شكل رقم (3)

الوطن وأبعاده الرمزية

والأمثلة السابقة توضّح أهمية التكرار بأشكاله المختلفة، والدور الذي يلعبه في تجسيد القصيدة ونقل المشاعر والأحاسيس التي تكتنز في نفس الشاعرة.

3. 5 الاستفهام:

الاستفهام من الأساليب التي استخدمتها ثريا العريض في قصائدها، فكان هذا الأسلوب معبراً عن حالة القلق والحيرة و التوتر ففي قصيدة "اكتمال القمر" تقول:

والأماني مخبأةٌ في جفون الملاح

هل كنت أنت انثيال الغيوم

انهمار المطر ...؟

و أمس الذي كان مات ...؟

أمات ..؟ استراح...؟

هل كنتَ أنتَ ؟

وكنتَ أنا ؟... في ارتداد السؤال

وهل سنظلُّ هنا

نتساءَلُ ...

نتجادلُ ...

أو نتشاغلُ ...

لا نستقر ؟

أنا نجمة الليل ...

تحمل سرَّ الصباح

وأنتَ

... كما أنتَ ...

ظلٌّ عبر؟[1]

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص 49.

هذا المقطع من قصيدة قائم على الأسئلة التي تعبر عن حالة القلق والتــوتر المسيطرة على الشاعرة.

وتستخدم الشاعرة الاستفهام معبرة من خلاله عن الاســتنكار فــي قصــيدة "الوجوه":

أهيَ حربي أنا

بِأرضي أنا تتأجَّج

... لماذا بأرضي ؟

أصرتُ العدوَّ أنا؟

و بعضي يقاتلُ بعضي ...! [1]

لشاعرة تتحدث على لسان جندي في حرب أهلية، فلذلك كان الاستفهام إنكاراً و تعجباً لما يحدث، وقد يكون الاستفهام أداة للسخرية، وهذا ما نجده في قصيدة "أين اتجاه الشجر":

لكلِّ طريقٍ علامة

فأين اتجاهُ الشجر؟

تخضّبُ أوراقهَ صفرةُ الموت

أين اتجاهُ السلامة

وأين اتجاهُ الوطن؟

وأين تُباعُ التواريخُ

كي نشتري وطناً ... وزمن ؟

ومن سيطالبُنا - حين نحرقُ أحلامَنا

بِالثمن؟[2]

فالسخرية، والتهكم يطغيان على هذا الجزء من القصيدة من خــلال الأســئلة التي تطرحها الشاعرة، فهي تسأل عن تواريخ تُباع لأنها تريد أن تشــتري وطنــا، وبعد ذلك تريد حرق الأحلام، فليس هنالك من يطالبها بالثمن.

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص 79 .

(2) المصدر نفسه، ص 34 .

ونجد الاستفهام يسيطر على هذا المقطع الذي لا يخلو من السخرية في قصيدة "الموت بالأسئلة" تقول:

وَجهُ مَن سوفَ تُنكِر إن مرَّ بعدِ اللهاثِ ببالِك؟

وَجهُ مَن سوف تعجزُ أن تتعداهُ؟

أو تخذلَه ؟

ما زلَت تطحنُ نفسك بالأسئلةَ

لماذا ؟... وكيفَ ؟... ومَن؟

ومتَى؟

وحتى متى؟

ستحصدُ في القفرِ حلمَ وطن؟[1]

ولعلَّ السؤَال يُعبِّر عنْ مدى الجهل أو التجاهــل، ولعهلَّــهُ المفتــاح الكبيــر للمعرفة، معرفه الأنا ووعيها، ثم وعي الآخر، ولعلَّ في السؤال بحثاً عــن حلــول لمشاكل الأمة، دون أنْ تكون الشاعرة مضطرة إلى الإجابة فهي مســكونة بهــاجس السؤال. وقد يقوم الاستفهام بوظيفة إخبارية، ففي قصيدة "وطني وطني" تقول:

ألا نستريحُ سوى أن نمدُّ أصابعنا

لاقتلاع عيونِ الأشقّاء؟

نعمَى معاً؟[2]

و تقول في نفس القصيدة:

أظلَّ لنا أيُّ حلمٍ يُطال؟

أيُّ زيفٍ يُعاف؟[3]

نلاحظ أنّ الاستفهام في المقطع السابق أدّى وظيفة إخباريــة، فبعــد حــرب الخليج التي اندلعت بين الأشقاء، هل تبقى لنا أي حلم؟ فالاعتداء الذي تم كان بمثابة

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص 149.

(2) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص57 .

(3) المصدر نفسه، ص 60 .

اقتلاع العيون، وهذا الجرح لن يطيب مهما طال الزمن لأنّ العمى الذي أصابنا سيظل معنا إلى الأبد.

هذه بعض الأمثلة لأسلوب الاستفهام، فقصائد ثريا العريض تعج بالأسئلة، وبالذات في القصائد المتعلقة بالوطن حتى خلت أنها شاعرة الأسئلة الحائرة، ولقد قمت بحصر الأسئلة التي وردت في دواوينها نبينها في الجدول الآتي:

جدول رقم (2)

يضمُّ حصراً للأسئلة التي وردت في قصائد الشاعرة

الديوان	عدد الأسئلة
1 - عبور القفار فرادى	151
2 - أين اتجاه الشجر	142
3 - امرأة دون اسم	198
4 -(15) قصيدة مخطوطة	122
المجموع	613

ونلاحظ أن الحظ الأوفر كان لديوان "امرأة دون اسم" الذي تدور قصائده حول أحاسيس المرأة ومشاعرها، فلذلك كانت الأسئلة تعج في القصائد، فإلى متى والمرأة لا تأخذ حقوقها؟

3. 6 العرض القصصي:

لقد استخدمت ثريا العريض هذا الأسلوب في شعرها، ومن خلاله قدمت الصورة الكاملة للأحداث، فقد وظفته في قصيدة "الوجوه" عندما قالت على لسان جندي في حرب أهلية:

حوالَّي كلُّ الوجوهِ سَواء

بِأقنعةِ الحرب يلتاث فيها الخواء

عيونٌ تحجَّرَ فيها الإخاء

شفاهٌ تيبَّسَ فيها الغناء

وجوهٌ بِنفسِ الملامحِ ..

نفسِ الغصون

تموجُ بِنفسِ التخوُّفِ .. نفس التطرُّفِ ..

نفسِ الجنون

كلُّها خائفٌ ومدجَّج

كلُّها مستثارٌ مؤجَّج

حربُ مَن هذه الحرب

أين استهلَّت؟

وكيف استمرَّت؟[1]

من خلال هذه القصيدة، وبهذا الأسلوب انتقلت إلينا الحرب الأهلية، ورُسِمت أمامنا الصورة والأحداث التي تتم في الحرب الأهلية، وما يدور على ألسنة من يكتوي بنارها، ويعيش في أحداثها، وتستمر الأحداث وتنتقل إلينا حيث تقول الشاعرة:

كلُّ هذي الدماء

تثيرُ بِقلبي الوهن

لا أستطيعُ البقاء

أقرُّ إذن ...! [2]

إلى أن تقول:

أين اتجهتُ أظلُّ أواجِهُ مصرع أرضي ..! [3]

فالطريقة التي يتبعها الشعراء في قصائدهم، والتي تعتمد على العرض القصصي تُساهم في زيادة التلقي من خلال التحام المتلقي مع النص الذي لن يتم، إلّا بتصوير الأحداث، وكأنّها أمامهم .

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص77 – 78.

(2) المصدر نفسه، ص83.

(3) المصدر نفسه، ص83.

3. 7 الحوار:

تعدد الأصوات في القصيدة الواحدة يعني وجود حوار، وهذا ما تميزت به القصائد في العصر الحديث، وهو من التقنيات المسرحية درامي (خارجي)، وداخلي (مونولوج).

3. 7. 1 الحوار الخارجي (الدرامي):

ويقصد به تعدد الأصوات في القصيدة الواحدة ونجده في قصيدة "أين اتجـــاه الشجر" حيث تقول الشاعرة:

أنادي وقومُك لا تستفيق
وإرثُك همٌّ محيطٌ مُحيق
لا أحتويه ولا يحتويني
أصيح باسمِك
.. يا ليتهم سمعوني ..
"أرى شجراً يتدانَى إلينا
هشيماً تخطّاه وعدُ المطر
أرانا نمدُّ إليه يدينا
فيأكُلها جمرُ ذاك الشجر
أرانا وأعيننُا مطفأة
تضيِّعنا عتماتُ البصر
فمن يشتري بصري
يشتريني؟
ويدفع عنا بلاءَ الخطر؟ "
كفَى يا امرأة
كفَى يا امرأة
ترين الذي لا يُرى
" تحتَ الثرَى
وفوقَ الثرَى

وخلفَ امتدادِ الوهادِ

وعُريِ الذُرَى"[1]

من خلال هذا المقطع نجد تعدد الأصوات، الذي يعبر عن الصراع القائم بين هذه الأصوات، فالصوت الأول كان للشاعرة، ثم انتقل إلى زرقاء اليمامة، ثم عادت الشاعرة، وتحدثت على لسان زرقاء اليمامة، وفي هذه اللحظة دخل صوت القوم الذين طلبوا من المرأة أن تكف عن الكلام حتى أصبحت متهمة بالجنون، وهذا تصوير للوطن العربي الذي يسيطر عليه الضجيج، فلا يوجد متحدث يستمع إليه الجميع، فالكلُّ يريدُ أنْ يتحدث، والمرأة هي الضحية من خلال عدم تقبُلُ أيَّ شيءٍ منها.

ونجد الحوار في قصيدة "عبور القفار فرادى" عندما تقول:

قلتُ: هذا زمانُ المدن

ردَّ من نطقوا رافضين

هذا زمانُ عبورِ القفارِ فرادى[2]

ثم تقول:

قلت: حتى متى سيطولُ انفرادُ السفر؟

قال من قرأوا في الغضونِ انهمار الغِناء:

يبقى المدى في المدى .. ويطول[3]

فالمقطع يحتوي على أصوات متعددة من بينها صوت الشاعرة، فرغم وجود أشخاص يردون على استفساراتها إلاّ أنها لم تندمج مع المدينة، ونمط الحياة في المدن ولذلك أصبحت تشعر، بأنها في رحلة، ولكنها رحلها مؤلمة، لأنها ستكون وحيدة في هذه الرحلة التي لا تعرف لها نهاية. وتقوم قصيدة "حوار مع الشمس"[4] على حوار من أولها إلى آخرها.

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص32 – 33.

(2) العريّض، عبور القفار فرادى، ص11 – 12.

(3) المصدر نفسه، ص12.

(4) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص93.

3. 7. 2 الحوار الداخلي (المونولوج):

هو حديث الشخص لنفسه أو محاورة لذاته ومناجاة نفسه، ولقد تواجد هذا الأسلوب في بعض قصائد ثريا العريض، ففي قصيدة "الغرق" تقول:

يوماً ما تخيلت نفسي سفينة عاشقةً للمجهول
وتخيلتُك بحراً
قلت لي أن العاصفة تجمعنا
وقلت لك أن العاصفة تمزّق الأشرعة
تسرق الحلم
ثم تصاعدت الأنواء
وثار الموج
لم أعد أسمعك
ولم تسأل عن صوتي
أعرف الآن أن الخيال نوعٌ من الموت
مثلما هو كل الحياة[1]

إلى أنْ تقول:

تقول لي نفسي:
أيّتُها الحمقاء
بأيِّ حقٍّ أحرقت الخيال الأخير
لِتُحوّلي الحلم المنتظر إلى رماد
قبل أنْ يتوهجّ[2]

فالشاعرة بعد الحوار الذي تم مع شخص آخر، حوّلت الحوار إلى حوار ذاتي، فخاطبت نفسها وعلِمت من خلال مراجعة الذات، أنّ الخيال نوع من الموت لكن نفسها ترد عليها بالحمقاء، فلماذا تحرقين الخيال؟ فالحالة النفسية ساهمت في هذا الحوار.

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص95.

(2) المصدر نفسه، ص96.

ونجد الحوار مع الذات في قصيدة "طريق طويلْ .. إليك"

كم توقفتُ حائرةً

أتسائلُ بيني وبيني عنك

".. كيف أعشقُ فيك العذاب .. ؟"

كم توقفتُ حائرةَ

إذ يُسائلُني عنك صوتٌ مريبٌ

".. تحبِّينه؟ .. وكيف المواتُ يُحَبّ .." [1]

فهذا الحوار يعكس الحالة النفسية، فالشاعرة وجدت لنفسها وقتاً لتخاطب فيه نفسها.

3. 8 الرمز:

استخدام الرمز من أبرز الظواهر الفنية في الشعر، ويعتبر الرمز من الأساليب التي تضفي على الشعر أبعاداً جديدة، ونجد أنّ الرمز" قبل كلّ شيءٍ دلالة، وهو شيءٌ خارجيٌ يحمل معنىً وتعبيراً، فالمعنى يرتبط بتمثل أو بموضوع كائناً ما كان مضمونه، والتعبير وجودٌ حسيٌّ أو صورة ما[2]، ولذلك يقول بدر شاكر السياب: "لم تكن الحاجة إلى الرمز، وإلى الأسطورة أمسُّ مما هي اليوم، فالشاعر يعود إلى الأساطير، والخرافات التي ما تزال تحتفظ بحرارتها لأنّها ليست جزءاً من هذا العالم ليستعملها رموزاً، وليبني فيها عوالم يتحدى بها منطق الذهب والحديد[3].

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص45.

(2) هيغل، الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي، ترجمة جورج طرابيشي، دار الطليعة- بيروت، ط2، 1986، ص 11.

(3) خوجة، غالية، قلق النص، المؤسسة العربية – بيروت، ط1، 2003، ص17 .

يقول بودلير:"العالم....غابة من الرموز، ويقول أوسكار وايلد: "كل الفنون هي مظهر ورمز في آن"[1] ونجد عبارة مالارمية" حيث يوجد رمز يوجد إبداع"[2] كافية للتعبير عن مدى أهمية الرمز.

والرموز توافرت في قصائد الشاعرة ثريا العريض، ففي قصيدة "وطني ... وطني" تقول:

أرشُّ على الجرحِ ملحاً ...

و ناراً ...

و يبقَى النزيفْ

وطني ... وطني

دماً قانياً تتفجّرُ

إذ تتوالد فينا البَسوس[3]

وجدت الشاعرة في البسوس رمزاً مناسباً للإشارة إلى الأساليب التي أدت إلى الغزو العراقي الذي استهدف الكويت، فالبسوس كانت سبباً في الحرب بين أبناء العمومة "تغلب، بكر" بسبب ناقتها، ولكنها تعود الآن بثوب آخر فهي رمزٌ للنفط.

وفي قصيدة " دنيا" تقول:

اِسمي اسمُها؟

الوأدُ طالَ حروفَه![4]

فالاسم هنا "دنيا "قد يكون اسماً لامرأة، أو رمزاً للمرأة التي تبحثُ عن ذاتها. وأكثر الرموز حضوراً هو رمز "ليلى" الذي توافر في أكثر من قصيدة .

تقول في قصيدة " عبور القفار فرادى":

أراني

---

(1) الجزائري، محمد، تخصيب النص، مطابع الدستور وعمان ود.ط، د.ت ،ص

(2) بليكان، آنا، الرمزية، ترجمة الظاهر مكي وغادة الحنفي، دار المعارف، القاهرة ، ط1 ، 1995، ص146

(3) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص53

(4) العريّض، امرأة دون اسم، ص 29

مسبلةَ الهُدْبِ حيناً ... كَليلَى

و حيناً كزرقاء ... مشرعةً للفضاء[1]

فهنا ليلى تغمض عينيها فجاءت مقابلة للزرقاء التي تنظر في الأفق، فليلـــى جاءت هنا رمزاً للاستسلام.

ويعود رمز "ليلى" يلتقي مع عدة أسماء، ولكنه خالٍ من أي معنى فهو رمـــز للاسم الذي لا معنى له في قصيدة "دنيا":

تلتاعُ في أصداءِ أسماءِ تَحار

عشتارُ أو عفراءُ

أو ليلَى أو النّوارُ

أو دُنيا

التي حين استجابت لِلنداء

كانت ... فما كانت! [2]

ويحضر هذا الرمز في قصيدة " مساءلة ابن أبي ربيعة" حيث تقول:

"ليلى"و "ليلى" و"ليلى "

ليلى التي لم تقل "هِيتُ له "

ليلى التي سمحَت ثم لم تعترِف... [3]

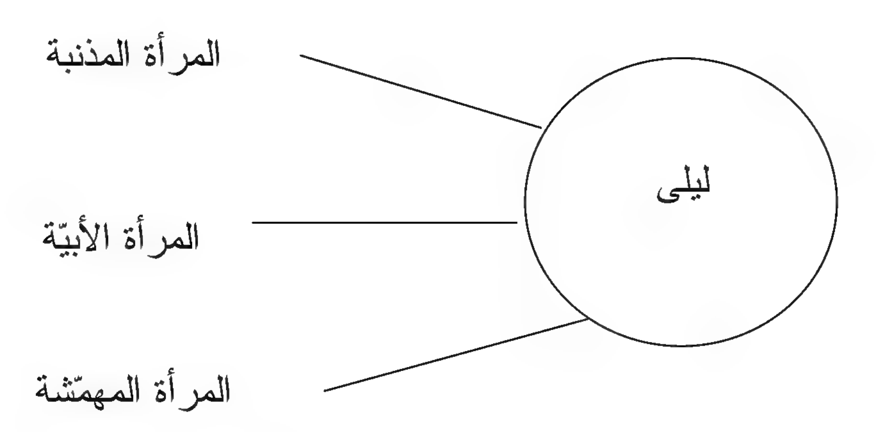
فـــاسم (ليلى) هنا تكرر خمس مرات، فمرةً كانت رمزاً للمرأة الأبية" ومـــرةً للمرأة التي وقعت في الخطأ ولكنّها تخفيه عن الناس، فالرمز هنا لكل امرأة في هذه الدنيا، وهذا ما يبيّنه الشكل رقم (4):

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى ،ص18

(2) العريّض، امرأة دون اسم، ص27.

(3) المصدر نفسه، ص117.



شكل رقم (4)

اسم "ليلى" وبعده الرمزي

وفي قصيدة "أين اتجاه الشجر" تقول:

قميصٌ لعثمانَ ... ما زال سرُّ التمزقِ فينا

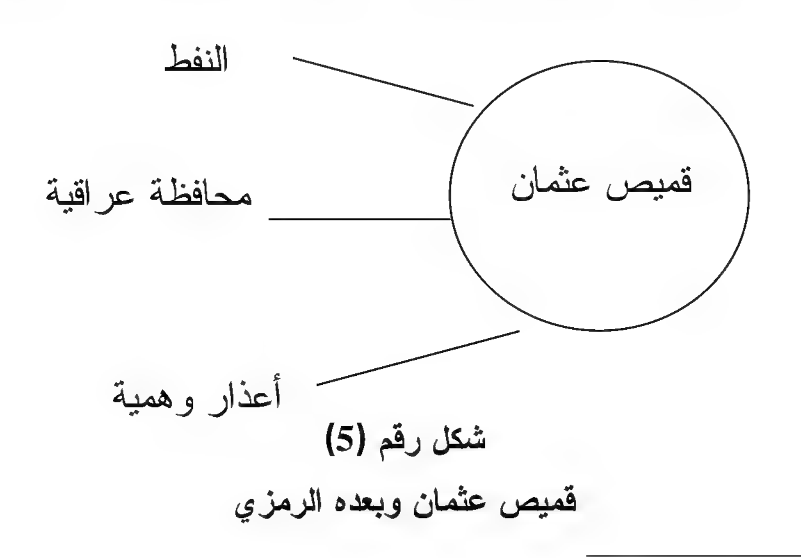
الكويتُ ... الكويت

العراقُ ... العراق

أظلَّ لنا أيُّ حلمٍ يُطال؟[1]

أيُّ زيفٍ يُعاف ؟

فقميص عثمان رمزٌ للحجة التي قادت العراق إلــى غــزو الكويــت، فهــذا القميص قد يكون رمزاً للنفط الذي أخذته الكويت أثناء انشغال العراق بالحرب مــع إيران، وقد يكون رمزاً يغوص في التاريخ، ويؤكد أن الكويت هــي فــي الأصــل محافظة عراقية، إذن فالرمز أخذ أبعاداً لا تخرج عمّا يوّضحه الشكل رقم (5):



شكل رقم (5)

قميص عثمان وبعده الرمزي

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص60.

وفي قصيدة "أغنية لابن فرناس":

حين كلّ النوافذِ للحلمِ...

كل المداراتِ ...

كل المجرّاتِ ...

إلّا متاهات أجنحة الشمع -

موصدةٌ مقفلة .....؟[1]

فابن فرناس يحمل في داخله الرمزية من خلال الأحلام التي تراود كل النساء ويحاولن من خلال آمالهن إثبات الوجود، إلا أنهن يصطدمن بالواقع المرّ الذي يسلبهُنَّ حقوقهن .

وتقول في قصيدة " أغنية لابن ماجد":

ظِلالي هناكَ ..

بكلِّ المرايا ..

بكل الزوايا ..

ابتداءُ الحياةِ ابتدائي

مهما ابتعدتَ

يعيدك بعضي لِبعضي[2]

فابن ماجد ورحلاته ليست إلا رمزاً للمرأة التي تبحث عن ذاتها، والرحلات هي الأحلام التي تمثل حقوق المرأة، وكيانها الضائع، ونلاحظ أن الشاعرة أكسبت "ابن ماجد/ ابن فرناس" بُعداً رمزياً.

وفي قصيدة "مساءلة ابن ربيعة"[3] كان ابن أبي ربيعة رمزاً لكل شخص يتهم المرأة بأنها جسد يتحلى ويَتَزينّ لإغراء الغير.

وفي قصيدة " ظلنا في المرايا" تقول:

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص79.

(2) العريّض، امرأة دون اسم، 103.

(3) المصدر نفسه، ص115.

ومن ننتظر

ليطلقنا من إسار المرايا؟

كلُّ الذين بها يدخلون

ينسونَ أحلامهم وملامحهم

وفي انعكاساتِها

يغيضون بين التماعاتِها

يموتون دون احتضار[1]

فـ (المرايا) رمزٌ لنمط الحياة في المدن، وما تتركه هذه الحياة من تباعد بين الناس، وانشغالهم حتى أصبحوا لا يهتمون إلا بمصالحهم، فباتت هذه الحياة كمرايا تجعل الناس لا يشاهدون إلا أنفسهم.

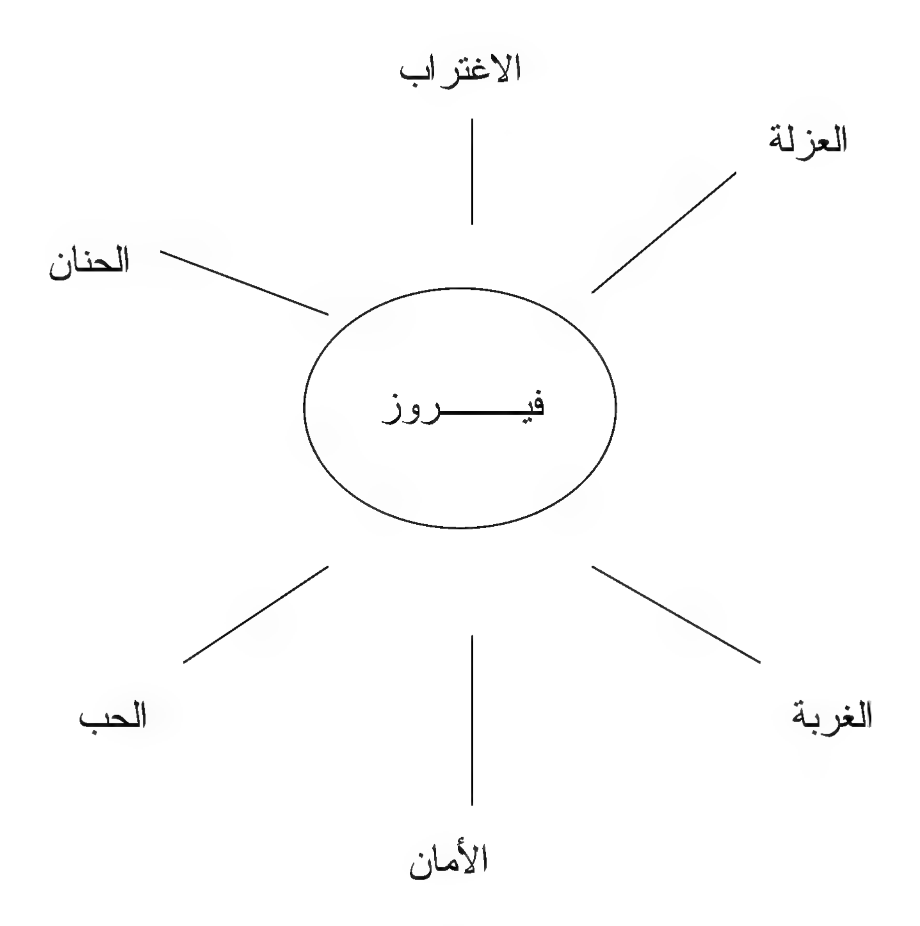
ومن الرموز التي حضرت اسم (فيروز) فلقد كررته الشاعرة ثلاث مرات في قصيدة "حروف بأغنية خائفة"[2]، ثم عادت وذكرت هذا الاسم في قصيدة "اكتمال القمر"[3] فالمغنية المشهورة حضرت بصوتها في هاتين القصيدتين، هذا الصوت الذي يُشعر بالحنان والدفء، فالإحساس بالوحدة والغربة جعل اسم (فيروز) رمزاً يحمل بُعدين: البعد الأول: الحنان، والحبّ، والأمان، أمّا البعد الثاني فهو: الغربة، والعزلة، إذن "فيروز" ليس مجرد اسم بل رمز يحمل في داخله أبعاداً رمزية عديدة، وهذا ما يوضّحه الشكل رقم (6):

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص58.

(2) المصدر نفسه، ص31.

(3) المصدر نفسه، ص41 .



شكل رقم (6)

اسم "فيروز" وأبعاده الرمزية التي يحتويها

ولم تتوقف الشاعرة عن حدود الرمز، بل استطاعت أن تخلقَ رمزاً خاصـــاً بها، وهو "الصمت"، الذي تكرر في ديوان "امرأة دون أسم" 34 مرة، وكان رمـــزاً للمرأة المضطهده التي تشعر بالحرمان من تجاهل المجتمع لها.

وفي قصيدة "الرواية" تقول:

يفاجئك الجمر تحت الرماد

فتنهمر الدمعة الراثية[1]

---

[1] لقد أشرت إلى تكرار كلمتي الصمت والوطن والأبعاد التي يحملانها عند ما تحدثت عن التكرار في ص 118.

فالجمر هنا رمزٌ للذكريات المؤلمة التي خلّفتها الحروب، والرماد لم يستطع إنهاء كلّ شيء فلازال تحته ألم وحزن .

3. 9 جوانب من التشكيل البصري

لم يكن هذا المصطلح معروفاً في السابق، فلقد ظهر في النقد الحديث متأخراً بعد أن تحررت القصيدة من شكلها التقليدي، ولذلك أصبح الشاعر الحديث ينسج قصيدته على المنوال الذي يريد،فالمساحة أمامه مفتوحة يستغل من خلالها تقنيات الطباعة "فالسطر الشعري فضاءٌ حرٌ أمام الشاعر يملأ المساحة التي يحتاجها منه بالكلام، وهي سمة يفتقر إليها الشعر القديم لخضوعه لنظام عروضي صارم، لا يسمح للشاعر أن يخرج عليه أو يتصرف به إلا ضمن حدود ضيقة"[1].

وبعد انتقال استراتيجية التحليل من المؤلف – النص إلى النص– القارئ"[2]، "أصبح التشكيل البصري بنية أساسية من بنى الخطاب الشعري، ودالا ثريا يوجه فعل التلقي كما أنه يساعد على إنتاج الدلالة"[3]. إذن فالتشكيل البصري مهارة ذات معانٍ، وأداة مهمة من أدوات الشاعر[4].

للتشكيل البصري تقنيات متعددة لكني سأقتصر على أبرز التقنيات التي استخدمتها الشاعرة في قصائدها:

3. 9. 1 الحذف:

يندرج تحت السواد والبياض[5] حيث يستخدم الشاعر الحذف (...... ...) في النص للتعبير عن كلام محذوف، ويلجأ الشاعر إلى هذا الفعل لسببين: الأول

---

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، مرجع سابق، ص 92.

(2) فضل، صلاح، مناهج النقد المعاصر، دار الآفاق العربية، ط 1 1997 ،ص139 .

(3) حميد، رضا، الخطاب الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، مجلة فصول مجلد15، عدد 2 صيف 1996 ، ص99

(4) داغر، شربل، الشعرية العربية الحديثة، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط، 1988، ص27 ، نقلا عن "إشكالية التلقي والتأويل، مرجع سابق "ص94.

(5) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، مرجع سابق ص94 .

يخص الدولة ورقابتها على العمل الشعري، فالشاعر يريد أن يلفت النظر إلى نص أُبعد عن الأنظار ومن حقه الظهور، أمّا السبب الثاني فالحذف فيه مقصودٌ لأن الشاعر يريد من المتلقي المشاركة في النص باجتهادات خاصة[1]، وتظهر هذه التقنية في قصيدة "ظلِّنا في المرايا":

القلبُ ينكرُ صورته في المرايا فيجفل

يسأل محتدماً عن طريق الإياب

ونحتار كيف نجيب:

.. فقدنا خطانا هنا في الممرّات ..

.. أطفأت الريح لمع الرجاء ..

.. ضاع منا الأثر ..

.. فما عُدتُ تملكُ باب الرحيل ..

.. ولا أنتَ تدرك درب السفر ...[2].

نجد الحذف أتى على جانبي القصيدة، فالقلب أنكر صورته، وأصبح يسأل عن طريق العودة، فالحيرة في كيفية الإجابة على سؤال القلب جعل البياض معبراً عن هذا العجز في الإجابة، فالبياض أصبح يلتف في السواد في القصيدة، ونستطيع أيضاً ملء البياض بقولنا (هل نجيبه بأننا) فيصبح النص:

هل نجيبه بأننا فقدنا خطانا في الممرات

هل نجيبه بأن الريح أطفأت لمع الرجاء

وقد يكون مقصوداً لتفادي التكرار.

ونجد الحذف أيضاً في قصيدة "الحناء" تقول:

وعلى الأصابعِ والشِفاه

توقيعُ امرأةٍ تُهَان

"... ما أنتِ سالومِي ...

---

(1) الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، مرجع سابق، ص 109– 110 .

(2) الرواشدة، عبور القفار فرادى، ص 60 .

ولا هيروديا تُغريكِ رأسَ المعمدان ... [1]

هذا الحذف أتى بعد توقيع المرأة التي تهان فهل كان الحذف تعبيرا عن توقيع المرأة التي لا مكانة لها،فلذلك لا تستحق أن يظهر توقيعها أم أن الحذف له بعدٌ آخر يدعو المتلقي إلى الاجتهاد ليتلاحم مع النص.

وفي قصيدة "فعل ماضٍ...؟ ":

مضحكٌ كلُّ هذا الهراء؟

فلماذا البكاء؟

..؟ ..؟ ..؟

"أحبَّتك.." ؟

.."يوماً .."؟[2]

الحذف في هذه القصيدة جاء قبل علامة الاستفهام إذن فكل حذف يشكل سؤالاً قد يكون مكرراً أو مختلفاً، وقد يكون الحذف لماذا العناء؟، لماذا الهراء؟ فالحذف دلّ على أن الأسئلة التي تُطرح لن تجد لها إجابة،فالمرأة ستظل بلا حقوق حتى وإن تساءلت عن الأسباب، فالأسباب مجهولة ولا وجود لها، فالحذف يؤدي دوره في القصائد، ويختلف من قصيدة إلى أخرى، ومن شاعر إلى آخر.

3. 9. 2 التموج:

ويقصد به عدم توازن السطور الشعرية فوق السطح، وفيه تخضع مفردات النص الشعري، وأبياته لترتيب غير مطرد،فيصبح النص خاضعاً لنظام تتحكم فيه العلاقات المكانية تقريبا[3]، ونلاحظ التموج في قصيدة "لا وقت للانتظار"

أُطلِقُ صوتِي إليك

تعالَ ..

---

(1) الرواشدة، امرأة دون اسم، ص 42 .

(2) العريّض، امرأة دون اسم، ص 146 .

(3) تودروف، تزفيتان، الشعرية ،ترجمة شكري المبخوت ورجاء بنت سلامة دار توبقال الدار البيضاء ط1، 1987، ص 63- 64 نقلا عن "إشكالية التلقي والتأويل، سابق" ص 113 .

تعالَ ...

تعالَ ...[1].

فالشاعرة أطلقت صوتها، والتكرار مع التموج اجتمعا، فكأن الصوت ارتـد وشكل صدى، وارتداد الصدى لن يكون بانتظام، فلذلك جاء على شكل موجات تبتعد عن بداية السطر، وهذا الصوت يبدأ في الاختفاء والسكون لعدم وجود الملبّي لهـذا النداء، وفي قصيدة لا نفتح الباب للصبح يقول:

لذا سيدي

لا تفتح الباب ...

لِلصبحِ

نبقَى على هامشِ الليل

في أرضِنا نغترِب[2].

التموج نلاحظه عند كلمة "للصبح" التي جاءت بعيـدة عـن بدايـة السـطر فالشاعرة تبقى في آخر الليل ولا تريد غير الليل، فجعلته في بداية السـطر، فالليـل يصور وجعها الحالي، وهي لا تريد قدوم الصبح لأن الصبح إيذان بأمل جميل لكنها تراه مستحيلا فلذلك لا تريد أن تتعرض للإحباط مجددا، فـالتموج لا يغيـب عـن الشاعرة فاستخدمته في قصائدها .

ومن التموج الذي يعكس الافتخار بالمرأة وجاء في قصيدة الفنان:

كان يجمع أصدافَه هانئاً

يرصِّعُها في القلائد

يطرِّزُها في الوسائد

ينظُمها في القصائد

يجمِّعها ...

قطعةً ... قطعةً

---

(1) العريِّض، عبور القفار فرادى، ص29.

(2) العريّض، امرأة دون اسم، ص 129 .

يشيِّد منها خيال امرأة[1]

إلى أن تقول:

حتى بيومٍ تراءَت

... له

وتسمَّرَ ...

حين رأى ...

روعةَ اللؤلؤة ...[2]

من خلال هذين المقطعين نجد أنفسنا أمام فنانٍ يعيش حياةً خاليةً من النســاء فهــو مشغولٌ بتجسيد وتشكيل خيال امرأة وليس امرأةً حقيقيةً، ورغم أنّــه فنــانٌ مبــدعِ يستطيع تشكيل الصورة بالكيفية التي يريدها إلاّ أنّه تفاجأ وتسمّر في مكانه عنــدما رأى صورة المرأة الحقيقية التي تختلف عمّا رسمه فشتان بين الصورة والأصــل، ولهذا جاء التموج مصاحباً للموقف ومصوراً للدهشة التي أصابت هذا الفنان فكــان (التموج) مناسباً للموقف فلذلك ابتعدت الكلمات عن بداية السطر، وكأنّهــا تريــد أن تسير في خطٍ موازٍ للحدث، وهذه القصيدة في النهاية هي إثباتٌ للمرأة وأهميتها.

3. 9. 3 سمك الحروف وحجمها:

يمكن اعتباره منبهاً أسلوبياً أو نبراً خطياً بصرياً، يتم عبره التأكيد على مقطع أو سطر، وهو لا يخلو من الدور الإيحائي[3]، فالشاعر يتعمد الكتابة بخطٍ سميك من خلال إيمانه بأنّ الرؤية لها دورٌ في عملية التلقي وخلق الدلالات وزيادة التفاعل[4]، وهذا ما نجده في قصيدة "فعل ماض..؟" عندما تقول:

---

(1) العريّض، المصدر نفسه، ص 73 .

(2) العريّض، امرأة دون اسم، ص 74 .

(3) الماكري، محمد، الشكل والخطاب، المركز الثقافي – بيروت ط1، 1991، ص 236 .

(4) ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، مؤسسة حمادة إربد -الأردن، ط1، 2000، ص138.

امرأة ..

أحبَّتك يوماً ..!"

أحبّتك يوما..!"

إلى أن تقول :

و"العشق لا يتردّى إلى

زمنٍ مرَّ"؟

"العمرُ لا يتعدّى طفولة أحلامنِا"؟

ثم تقول:

"العشقُ وهجٌ بأعماقنِا

لا يموت ؟"

ثم تُنهي القصيدة بقولها:

تسائلُ نفسك:

"كيفَ الزمانُ تصحَّر!.." [1]

نلاحظ أنّ الشاعرة عنونت القصيدة بـــــ "فعل ماضٍ..؟" فهذا العنوان يمثـل مفتاح النص، ويحدد هويته[2]، فالأبيات القادمة ليست إلّا ماضٍ ولّى وذهب، ولكنّـه ممتلئ بالذكريات، ونجد أنّ الكلمات التي كُتِبت بخطٍ سـميك فـي القصـيدة هـي "أحبّتك يوماً، امرأة، العشق...، العمر ....." فكلُّ ما تعلّق بالحبِّ اسـتحق أنْ يُكتـب بهذه الطريقة، وكأنّها تريد التأكيد على نهاية هذه القصة، التي أصبحت من الأطلال، إلّا أنّها جرحٌ لا زال يراودها، وهذا ما جعلها تؤمن بأنّ العشق لا يموت، ولكنّه في نفس الوقت نشوة طفولة، فالمتلقي أمام قصة حبّ صادقة تخرج من أعماق الشاعرة، لكنّها باءت بالفشل لأنّها نزوة مراهقة من الطرف الآخر، ولذلك أنهـت الشـاعرة قصيدتها بسؤالٍ لم يستحق أن يُتوجَ بعلامة الاستفهام، فعلامة التعجب أحقُّ بالظهور من خلال قولها: "كيف الزمان تصحّر!.." فالشاعرة جعلـت الزمـان يلتقـي مـع

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص139- 147.

(2) حميد، مرجع سابق، ص 100 .

الأراضي الخضراء التي يُصيبُها التصحّر، فتفقد منظرها الجميل، وهذا ما انطبــق على الزمان الذي فقد جماله، فكان نصيبُه أنْ يُكتب بخطٍ غير سميك.

إذن فالتشكيل البصري (الشكل الطباعي) للقصيدة المقروءة يُعتبر الوجه الأول الذي يصافح المتلقي، وبه تتحدد مجموعة من الانطباعات التي تؤثر على المتلقــي بصفة عامة وتحمل في داخلها دلالات متنوعة[1].

---

(1) البحلراوي، سيد في البحث عن لؤلؤة المستحيل، دار شرقيات، ط1، ص 43.

الفصل الرابع

الصورة الفنية "أنماطها ومصادرها"

4. 1 الصورة الفنية

الشعر لا يخلو من الصور، "فالصورة هي الطاقة التي تمد الشعر بالحياة"[1] ويقول أحمد دهمان: "أن الصورة أساس الشعر إذا لم تكن الشعر نفسه"[2]، ومن خلال الصورة يستكشف الناقد القصيدة، وموقف الشاعر، وهي إحدى معاييره العامة في الحكم على أصالة التجربة وقدرة الشاعر على تشكيلها في نسق يحقق المتعة والخبرة لمن يتلقاه[3].

ويرى صالح أبو أصبع أنّ الصورة "تركيب لغوي لتصوير معنى عقلي وعاطفي كتخيل العلاقة بين شيئين يمكن تصويرها بأساليب عدة إما عن طريق التشبيه أو التجسيد أو التراسل"[4]، وتعتبر رسماً قوامه الكلمات المشحونة بالأحاسيس والعاطفة[5].

ويقول علي البطل: "إن الصورة تشكيل لغوي يكونها خيال الفنان من معطيات متعددة يقف العالم المحسوس في مقدمتها فأغلب الصور مستمدة من الحواس"[6].

---

(1) قاسم، عدنان، الأصول التراثية في الشعر العربي المعاصر ، المنشاة الشعبية للنشر – ليبيا، ط1، 1981، ص245.

(2) دهمان، أحمد، الصورة البلاغية عند الجرجاني، دار طلاس للنشر، دمشق، ط1، 1983، ص9.

(3) عصفور، جابر، الصورة الفنية، المركز الثقافي العرب بيروت ط3 1992 ، ص 7 .

(4) أبو أصبع، صالح، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة منذ عام 1948 – 1975، المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت، 1979، ص31.

(5) لويس، سيسل دي، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد الجنابي، وزارة الثقافة والأعلام العراقية، دار الرشيد د.ط ، 1982 ص 21.

(6) البطل، علي، الصورة في الشعر العربي، شركة الفجر العربي، د.ط ،د.ت، ص 30 .

ويرى أحمد مطلوب أن الصورة هي "طريقة التعبير عن المرئيات والوجدانيات لإثارة المشاعر وجعل المتلقي يشارك المبدع أفكاره وانفعالاته"[1].

والصورة الفنية عند بشرى صالح هي "المرآة العاكسة للعلاقات ونمطها وكيفية امتزاج عناصرها على نحو يكشف عن خصوصية ذهن الشاعر والمؤثرات فيه"[2].

فالتعريفات متعددة وتختلف مع اختلاف الباحثين، وتنوع المذاهب الأدبية، ولقد عرضت هذه التعريفات التي تمثل وجهات نظر مختلفة يجمعها شيء واحد هو أهمية الصورة في الشعر، ونلاحظ "أنّ الدراسات التي تناولت الصورة ظلت تعاني من مشكلة غموض المصطلح واضطراب الرؤية"[3]، والاهتمام بالصورة كان موجوداً منذ القدم، فهي من الأساسيات التي تمنح الشعر طابعاً خاصاً، وهي تختلف من شاعر لآخر، ولذلك وجدت بكثافة في الشعر الحديث، وأصبح الشعراء يشكلون في الصور كلٌ بطريقته الخاصة، ويعبر من خلالها عن نفسه وإحساسه، ويرى الباحث أنّ أهمية الصورة تكمن في الغرابة التي تتسم بها، فكلمّا أغّرب الشاعر في صوره أدّى ذلك إلى لفت الأنظار إلى قصائده وساهم في إعمال الفكر عند المتلقين بشرط ألاّ يصل بشعره إلى دائرة الغموض.

---

(1) مطلوب، أحمد، الصورة في شعر الأخطل الصغير، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1985، ص35.

(2) صالح، بشرى موسى، الصورة في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي، بيروت، ط1، 1994 ، ص44.

(3) مرعي، فؤاد، وعبدالله عساف، الصورة الفنية في الدراسات العربية المعاصرة ، مجلة بحوث جامعة حلب عدد13 سلسلة العلوم الإنسانية ص 33 .

4. 2 أنماط الصورة

يقول عز الدين إسماعيل: "ففي الصورة الشعرية تجتمع عناصر متباعدة في المكان وفي الزمان غاية التباعد، لكنها سرعان ما تأتلف في إطار شعوري واحد"[1]، وهي ليست شيئاً جديدا[2].

وللصورة أشكال متعددة، وفي هذه الصفحات سأعتمد على الحواس في دراسة الصورة، ولقد نَحَوْتُ هذا المنحى لأن الدراسات الحديثة أصبحت تتجه إلى دراسة الصورة من خلال الحاسة التي تدركها، وهي على خمسة أنماط:

4. 2. 1 الصورة البصرية:

هي أكثر الصور ظهوراً في الشعر الحديث، وتدرك عبر البصر،ولقد تواجدت في قصائد الشاعرة ثريا العريض حيث تقول في قصيدة "بلا وعد":

في زحامِ المحطات
كنتُ أحلمُ أنْ نلتقي
ذاتَ يومٍ
سفرٌ دائمٌ
يتلو قطارَ الصباح ... قطارُ المساء
وجوهٌ يكبّلها الصمت
كل الوجوه الغريبة يكبلها الانتظار
يملؤنا دخانُ المحطات
صخب القطارات
بالبعد
يملؤنا بِرائحة الغرباء[3]

فجو المحطات - وما فيه من قطارات تذهب مساء وصباحا والزحام الشديد من قبل الأشخاص الذين ينتظرون رحلاتهم - نقلته الشاعرة من خلال الأبيات مما

---

(1) إسماعيل، مرجع سابق، ص139

(2) عباس، إحسان، فن الشعر، دار الثقافة ،بيروت، ط3 ، 1983 ص 230.

(3) العريّض، عبور القفار فرادى، ص63.

يجعل القارئ يلاحظ الاضطراب الذي تعيشه الشاعرة، وهي تقديم حالة الانتظار والسكون التي تمثلها الشاعرة في انتظارها، فالصورة البصرية لم تخل من اضطرابات نفسية تحتدم في صدر الشاعرة تركت أثرها على هذه القصيدة.

وفي قصيدة "بعد العثار" تقول:

خائراً قد وقفت عن الجري

أيها العربيُ الأصيل

حائراً تتلفّتُ أين وصلت

وأين السبيل

أين تمضي بوجهك؟

كل الوجوهِ حواليك أمست مرايا

تعيث بوجهكَ ... تلهو بِهِ

وتنثرهُ للهباء شظايا[1]

لكل جواد كبوة فهذا العربي متعب ومنهك لذلك توقف عن الجري، تلفت يمنة ويسرة، والحيرة تعلو محياه، لا يعرف أين وصل؟ وأين الطريق؟ فالمرايا تحيط به فلا يرى إلاّ وجهه الذي يتعرض للأذى حتى يتناثر كشظايا الزجاج، فالصورة البصرية هنا ساهمت في نقل شيءٍ من الواقع الذي يتعرض له الوطن العربي، فحالة الشتات التي تسيطر على أبناء الأمة تراءت لنا في الجواد الذي تعثر ولم يجد من يساعده على النهوض .

ونلاحظ الصورة تلعب دوراً في قصيدة "وطني ... وطني":

أرشُّ على الجرحِ ملحاً ..

وناراً ..

ويبقَى النزيفْ

وطني... وطني

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص67 .

دماً قانياً تتفجّرُ

إذ تتوالدُ فينا البَسوس[1]

فالجرح مؤلم، ويزداد الألم إذا وصل الملح إلى هذا الجرح، ولكن الصـــورة البصرية تكمن في التقاء الملح مع النار، فالملح يساعد على زيادة الاشتعال، ويظـــل النزيف مستمراً، ونجد لونين في هذه الصورة اللون الأحمر لـــون الـــدماء واللـــون الأبيض لون الملح، فالصورة البصرية نقلت الواقع المؤلم الذي تعيشه الأمة العربية.

وفي قصيدة قائمة على الصور البصرية وهي قصيدة "الوجوه" وهي تداعيات جندي في حرب أهلية كما تقول الشاعرة:

حواليَّ كلُّ الوجوهِ سواء

خلفَ أقنعةِ الحربِ

تهزمُني قبلَ بدءِ النِزالِ

ملامحُ أمِّي

غضونُ أبي

عيونُ الأحبَّة... أعرفُها

مكحلةٌ بِالعناء

ووجهي أنا يَحملون

فكيف أقاتلُ؟

كيف أقاتلُ؟

لا أستطيعُ القتال

كلُّ هذي الدماء

تثيرُ بِقلبي الوهن

لا أستطيعُ البقاء

أفرُّ إذن ..![2]

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر ص53 .

(2) المصدر نفسه، ص 82 .

فهذه حرب بين الأهل لذلك كل الوجوه متشابهة، لكنها تتقنع بأقنعة الحرب التي ينهزم فيهاالشخص قبل البداية، فملامح الأم والأب تطارده وعيون الأحبة كذلك، والدماء تتناثر في كل مكان، فالصورة هنا ساهمت في نقل جزء من أحداث الحرب الأهلية، فكأنّ هذا المقطع تجسيدٌ لواقع يحصل، وهذا التصوير جعل المتلقي أمام مشهد مؤلم.

وفي قصيدة "الرواية" تقول:

يفاجئك الجمرُ تحت الرماد

فتنهمرُ الدمعةُ الراثية

أتهربُ لِلصمت

أم تستجيرُ به من هروبِك[1]

الرماد هو إعلان لانطفاء النار، ولكن كيف تكون المشاعر عندما تتفاجأ بوجود نار تحت الرماد، والشاعرة تعيش المأساة التي يتعرض لها الوطن العربي، فالرماد قد يكون دلالةً على انتهاء حرب أهلية أو استعمار أو غير ذلك، لكن الجمر الذي يُفاجئها لن يكون إلاّ تلك الذكريات المؤلمة والحزينة، فتلك الأحداث خلّفت وراءها قتلى وجرحى ذِكرَاهم تدعو للبكاء.

وتصور الشاعرة ذلك الفنان الذي يجمع الأصداف، ويرصعها، ويطرزها وينظمها حتى يشيد منها خيال امرأة في قصيدة "الفنان":

كان يجمعُ أصدافَه هانئاً

يرصِّعُها في القلائد

يطرِّزُها في الوسائد

ينظمُها في القصائد

يجمِّعها ...

قطعةً .. قطعةً

يشيِّدُ منها خيالَ امرأة[2]

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص50 – 51.

(2) المصدر نفسه، ص73.

فالشاعرة تريد إثبات روعة المرأة وكيانها الذي يستحق الاحترام، فلذلك شكّلت صورةً بينت من خلالها أن المرأة عبارة عن: أصداف معلقة ومطرزة، وروعة الصورة جاءت هنا لإثبات قيمة المرأة ومكانتها.

وفي قصيدة "رقصة العاصفة" تقول:

أنبدأُ رقصتَنا الواجِفة؟

لِنَبدأ رقصتَنا الواجِفة !

لِتُمطر صحراءُ نبضِك برقَ سيوف

ووَمضَ حروف[1]

فالصورة البصرية تتضح من خلال الرقصة التي يشوبها الخوف، فالرقص لا يكون إلّا والإنسان سعيد، أمّا هذه الرقصة فهي غريبة، فالخوف يشوبها، بالإضافة إلى لمعان السيوف المشابهة للبرق وضوء الحروف.

الظلمة التي تنشأ من الأوهام، والتي نحياها -من خلال أحلامنا التي تناقض الواقع - لا يبددها إلّا البرق السريع هكذا نجد الصورة في قصيدة "اليقين" عندما تقول:

برقٌ سَريع

يُبَدِّدُ ظلمةَ أوهامِنا

يحاصِرُنا بِاليقين[2]

وفي قصيدة " العرافة" تقول:

توقفتُ ليلاً

على ساحلٍ لا يداري انفصاماتنا

مدنٌ من زجاج أراها تشظّت بنا

وإمّا اكتحلتُ بماءٍ أجاجٍ

كدمعِ الطفولةِ منبجسٍ[3]

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص110.

(2) المصدر نفسه، ص158.

(3) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

الوقوف كان ليلاً، وعلى ساحل لا يراعى من يقف عليه، وهناك مدن لكنها من زجاج لم يسلم من الكسور، فالصورة البصرية هنا تكمن في الوقوف ليلاً والمدن الزجاجية التي لا تعرف كيف تكون ليلاً، وفي هذه الصورة جمال وروعة لكنّه لا يخلو من الرعب والخوف الناتج عن اضطراب المشاعر في نفس الشاعرة.

4. 2. 2 الصورة السمعية:

وهي ما تدرك عبر حاسة السمع، وتحضر في أكثر من مكان في قصائد الشاعرة، ففي قصيدة "عبور القفار فرادى" تقول:

كان لاسمِك وقعُ الصهيل

الصليل

وشيءٌ يخالس أحلامهم كالذهول

يعلِّلهم بالوصول إلى زمنٍ لم يكن

وليس لمن يعبرون الصحارى وطن[1]

صوت الخيل صهيل، وصوت السيف صليل، فالاسم الذي وصل إلى إذنها كان له وقع مثل وقع الصليل، والصهيل، وهنا جمع بين صوتين يرتبطان مع بعضهما في المعارك، وهذا دليل على أنّ هاجس الوطن يطاردها .

وفي قصيدة "لا وقت للانتظار" تقول:

أتسمعُني في مغاور نفسك

أحملُ شبّابتي .. وأُدَندِن لَحناً

وأُطلِقُ صوتي إليك

أُطلِقُ صوتي إليك

تعالَ ..

تعالَ ..

تعالَ ..[2]

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص15.

(2) المصدر نفسه، ص28 – 29.

هذا المقطع يقوم على الصورة السمعية، فهي تنـــادي وتقـــول "أتســـمعني" فالصوت، واللحن الذي تطلقه هل يصل إلى مسامع من تناديــه؟ وتكــرار الفعــل "تعال" يدل على الصوت، ولكن هذا الصوت يبتعد حتى يكادُ لا يُسمع .

وتقول في قصيدة "حروف بأغنية خائفة":

حروفٌ بأغنيةٍ خائفهْ

هل نموت إذا صمت اللحن؟

أغنيةٌ لفيروز تملؤني بالحنين

لشيءٍ أحس به مثلها

اغتراباً أسميه[1]

الأغنية تبعث الحزن أو الفرح فكيف تكون الأغنية إذا كان بداخلها خوف، ثم تسأل هل نموت إذا توقف اللحن؟ ثم تستحضر صوت فيروز الذي يبعث بالحنين في داخل سامعيه، فالحنين الذي يتملكها تطلق عليه اسم الاغتراب.

وفي قصيدة "وطني .. وطني" تقول:

ألا نستريحُ سوى أن نمدَّ أصابعَنا

لاقتلاعِ عيونِ الأشقّاء؟

نعمَى معاً

ويُلغي تواريخنا هاجسٌ لِصرير نواجذِنا[2]

حالة الوطن العربي تدعو إلى الحزن، فالتواريخ ملغاة، ولـــم يعــد لنـــا إلا الوقوف على الأطلال حتى أنّ نواجذنا أصبحت تصدر صوتا مزعجا يعكس الحالـــة النفسية التي يعيشها الإنسان العربي، ولقد أصبحنا نسمع هذا الصوت بسبب الصمت المخيمِّ على الوطن العربي فالكلُّ يشاهد ما يحدث ومع هذا لا يوجد من يحدث.

وتقول في قصيدة "وشوشة الصمت في القوقعة":

خليجُ ... يا خليج

أُصغِي لهمسك

---

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص31.

(2) العريّض، المصدر نفسه، ص57.

أُصغِي لوشوشةِ القوقعة

الريحُ ترحل بالأشرعة

والمدُّ خطو نشيج[1]

بدأت القصيدة بنداء، وكان المنادى الخليج ، ثم تخاطبه بأنها تسمع همسه وتسمع الصوت الذي تصدره القواقع، فالحب لهذا الخليج جعلها تسمع وتستمع بكل شيء يصدره، وكأنّ الشاعرة تريد إظهار الحبَّ التي تكِّنُهُ لبلدان الخليج. ونجد الصورة السمعية في قصيدة "ميراث حذام":

امرأةٌ مولولِة ..

منذ قرونِ الصمت

أو منذ قرون القول .. شاءت أن ترى

مأساتهم أنْ تبصرَ المرأة

أو تسألَ عمّا تسأله

كلُّ كيانِ القوم

إنّ القومَ لا يرضونَ منها مسألة ...[2]

فالمرأة تصرخ منذ زمن لكنها تصرخ بلا فائدة، فالقوم لا يرضون منها أي مسألة، وكأن هذه القصيدة أيضاً دفاعٌ عن المرأة التي لم تحصل على ما تريد.

ونجد الصورة السمعية تسيطر على قصيدة "الأوار" وهي من مذكرات جندي في حرب أهلية كما تقول الشاعرة:

هذهِ الحربُ لا تنتهي بِانتهاءِ القتِال

حين تصمتُ أبواقُها

وتغادرُ ساحاتها العرباتُ الثِقال

حين تصمتُ كلُّ المدافع

ويخبو دويُّ القنابل[3]

---

(1) العريّض، مرجع سابق، ص49.

(2) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(3) المصدر نفسه.

الأصوات متنوعة "الأبواق، المدافع، الصراخ " كلها أصوات تصور المأساة التي يعيشها الناس في الحروب الأهلية.

وفي قصيدة " أخت (ولادة)" تقول:

قرارةُ حزنيَ موتي...
عزفٌ لِقيثارةٍ تستفزُّ الجوانح نائحةً
... تستغيثُ ...
أرونا الآن فيضَ وجودٍ
... تَعيثُ بِنبضي أنّاتُها
وتجود[1]

صوت القيثارة يستفز الجوانح، ويجعلها تنوح وتبكي وتستغيث كل هذه الأصوات حضرت في هذا المقطع، لأنّ القصيدة موجهةٌ لـ (ولّادة بنت المستكفي) وهذه الشخصية مرتبطة بالأندلس التي ضاعت ولازلنا نبكي عليها .

4. 2. 3 الصورة اللمسيّة:

وهي ما تدرك عبر حاسة اللمس، ونلاحظها في قصيدة " لا وقت للانتظار" تقول:

ونلاحظ في قصيدة "الليل" تقول:

حدثني
يا توأم نفسي
حدثني
فالليل أصابعه نارُ
وأنا أعصابي إعصارُ[2]

الليل يعبِّرُ عن السكون والهدوء وفي أحضانه يلتقي العشاق والأحبة، لكنّ هذا الليل مختلف، فمن خلالحاسة اللمس شعرنا بهذا الليل الذي يحمل في داخله الحرارة من خلال الشوق إلى الحديث، وكأنّ الشاعرة تريد إثبات طول المدة التي عاشتها،

---

(1) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(2) العريّض، عبور القفار فرادى، ص 36.

وهي تنتظر من تتجاذب أطراف الحديث معها، وأنّ هذا الليل الذي يجمعها مع مــن يتحدث معها جاء بعد طول غياب. وتقول في نفس القصيدة:

ألواناً ترسمُ وظلالاً

بدمائي تسري

تُشعلُني

تنسجُ من ظمأي أغلالاً

وتلوح سراباً يغريني

أن أُسدِل شعري شلالاً

يخفيكَ عن الليل

ويخفيني[1]

تشعر الشاعرة بالدماء تسير في جسدها وتجعلها تشتعل، فالليل يجعلها تعيش في جو جميل، وفي قصيدة "اكتمال القمر" تقول:

أُمزِّقُ كلَّ الكماماتِ ...

أجتاحُ كلَّ القيودِ ...

أُلامِسُ كلَّ الجراح ..[2].

بشجاعة لا توصف تمزق كل الأشياء التي تمنعها من الكلام، وتكســر كــل القيود، وتلامس كل الجراح، هكذا أرادت الشاعرة في القصيدة لكي تعبر عما يختلج في صدرها.

و تقول في قصيدة "أين اتجاه الشجر":

بِاسمِك ناديتُ ... هل تعذرني؟

حروفٌ من النار فوق جبيني

و صوتُك يشرخُ صدري

يمزّقُ حلقي[3]

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادي، ص38.

(2) المصدر نفسه، ص46

(3) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص31

تشعر الشاعرة بحروف من نار على جبينها، وصــوت يختــرق صـــدرها، ويمزق حلقها، فهي تحسُّ بكل شئ، فهي تتذكر (زرقاء اليمامة) التي لــم يصـــدِّقُها القوم، فدفعوا ثمن تكذيبها عندما هاجمهم الأعداء.

وينتاب الشاعرة إحساسٌ بالأرض، وهي تتــداخل مــع الأجســاد، والأرواح تنتشي، وتصعد إلى السماء في لحظة الحوار مع الحبيب في قصيدة "سمه ما تشاء":

حين أجسادنا تتغلغلها الأرض

أرواحُنا تنتشي

فتطالُ السماء... [1]

وتقول في قصيدة "فعل ماض":

"امرأةٌ أحبتك ..."

ترفُضُ أن تنتشي

كُلُّ ما بِكَ شيءٌ من الرعشةِ...

... القشعريرة[2]

هذه المرأة التي تحب ترفض الانتشاء، فالرعشة، والقشعريرة موجودتان في لحظات الحب، فالرفض قد يكون بسبب الخوف وعدم الثقة تجاه الآخر.

4. 2. 4 الصورة الذوقية:

وهي الصورة التي تُدرك عبر التذوق، ونجدها في قصــيدة "عبــور القفــار فرادى" تقول:

و تبقى بنا المدن الظامئات

مذاقَ غبارٍ و ليل سهر

و أسئلةٌ

مثل شوكِ الصحارى بأقدامنا المتربة؟[3]

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص86.

(2) المصدر نفسه، ص140.

(3) العريّض، عبور القفار فرادى، ص15.

طعم الغبار يسيطر على فمها، والأسئلة التي تراودها مثل: الشوك في الأقدام المحملة بالتراب، فالشعور بالعزلة هو الذي قادها إلى هذه الحالة، وقد تكون البلدان العربية وأمجادها الضائعة وذكرياتها التي لا تحمل إلا الماضي والغبار الذي تكدس على هذه الذكريات، ولا زلنا نسأل أنفسنا لماذا ضاعت أمجادنا، فأصبحت هذه الأسئلة مزعجة، وطرحهما مثل وخز الشوك.

و في قصيدة "لا وقت للانتظار":

قرونٌ من المرِّ كانت

قرونٌ من الغثيان .. [1]

فالقرون التي تمر طعمها مرٌّ، و يجلب الغثيان، واستخدمت الشاعرة الذوق لتصوير الحالة التي يعيشها أبناء الوطن العربي.

و في قصيدة "وجوه في الذاكرة" تقول:

تركت ظلَّها في ملامحنا

فرحاً .. أملا .. أو ألم

بقايا .. من اللون و الطعمِ و الراحة

وجوهٌ ملامحُها تَتشَابهُ ...

أو تختلف[2]

للفرح، وللأمل، وللألم بقايا من الطعم، واللون، والرائحة، وهنا التقاء بين الصورة البصرية والذوقية والشميّة، فالوضع النفسي أدّى إلى اختلاط هذه المشاعر .

وتقول في قصيد "سر الحقب":

أرز قرطاجةَ ؟ أو لبنان إذ قدموس جاء

ربما جوز سمرقند؟ ودرّاق حلب؟[3]

---

(1) العريّض، عبور القفار فرادى، ص27.

(2) المصدر نفسه، ص84.

(3) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

استخدمت الشاعرة الذوق، والاحساس بطعم الأرز، والجوز، والدراق لتعبِّر عن الوطن العربي، ومدنه التي تعيش في حالة سيئة ومؤلمة بعد أن كانت تمتلك الدنيا.

و في قصيدة "الاوار" تقول:

نعرفُ الآن طعمَ الرماد

هشيمَ نفوسٍ و محرقةً للديار[1]

فالدمار الذي لحق بعض البلدان العربية التي اندلعت فيها حروب أهلية واحترقت فيها المنازل وتحطمت، جعلت الشاعرة تستخدم الذوق من خلال طعم الرماد الذي خلفته تلك النيران.

4. 2. 5 الصورة الشميّة:

وهي ما تُدرك بحاسة الشم، ونجدها في قصيدة "الليل" تقول:

حَدِّثْني

فالليلُ عطورٌ شرقية

و نداءُ عصورٍ منسية[2]

فرائحة العطور تجتاح المكان الذي يلتقي في الأحبة، فلذلك حضرت الصورة الشميّة من خلال العطور.

عندما تحدثت عن المحطات، والزحام الذي يكون في تلك المحطات، استخدمت الصورة الشميّة من خلال الدخان الذي تخلفه القطارات في قصيدة "بلا وعد" عندما قالت:

يملؤنا دخانُ المحطات

صخب القطارات

بالبعد

يملؤنا بِرائحة الغرباء[3]

---

(1) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

(2) العريّض، عبور القفار فرادى، ص 37.

(3) المصدر نفسه، ص63.

و في قصيدة "فعل ماض ...؟" تقول:

الروضُ فيه زهورٌ كثيرة...

وفي القفرِ نعشقُ زهرَ الخُزامى

وأرجوحة الأقحوان المعطر[1]

رائحة الزهور، ورائحة الخزامى، والأقحوان تعطر كل مكان وطأته أقــدام العشاق.

وفي قصيدة "مساءلة ابن أبي ربيعة" تقول:

ها أنت تجمر أسئلة كالبخور

فتغتالني الأسئلة[2]

في خطابها لابن أبي ربيعة توظف حاسة الشم لتعبر عن هذه الأســئلة التــي تحتوي على رائحة البخور، الذي لا يخلو من الرائحة الطيبة، وفي نفس الوقت قــد تكون رائحته مزعجة .

وفي قصيدة "وجه من تعشق الأرض؟" تقول:

للأرض رائحة تؤرقني

لأني ما زلت أحمل في القلب بعض التراب[3]

الإحساس بالزمن جعل الشاعرة تشمُّ رائحة للأرض ،وتشــعر بالتحــام مــع جسدها مع الأرض .

4. 3 مصادر الصورة

الصور تتشكل وتتكون في القصيدة، وهنالك عوامل تؤثر في الصورة، وأقصد بها الأحاسيس، والمشاعر التي تُبثّ من خلال القصيدة ولقد قسمت هذه المصادر إلى ثلاثة أقسام:

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص140.

(2) المصدر نفسه، ص116.

(3) قصيدة حصلتُ عليها من الشاعرة.

4. 3. 1 مصدر ذاتي:

ويتمثل في الحزن والحب الذي يسكن في قلبها، ويؤدي إلى تشكيل الصورة.

من ذلك قولها في قصيدة

"رقصة العاصفة"

وما زلتّ كالنخلةِ الواقعةِ

أكابر في الصمت

أعشقُ في الصمت

أنتظر العاصِفة[1]

من خلال هذا المقطع يتجلى أمامنا منظر النخلة التي تقف صامته وصـــامدة في وجه الزمن هذه الصورة تشكلّت فالشاعرة تُمثّل المرأة التي تعتد بنفسها وتعلــم أهميتها فهي –أي المرأة - لا زالت تعطى المجتمع وتساهم في تكوينه مثلهــا مثــل النخلة التس ترمى لنا بالثمر وتتحدى كلّ الظروف في سبيل البقاء، فالمصدر الذاتي المنبثق من إيمانها فأهميتها.

4. 3. 2 مصدر اجتماعي:

ويتمثل في المجتمع الذي تتعايش معه، وينعكس ما يحدث في هذا المجتمــع على الصورة، ومن ذلك قولها في قصيدة "عبور القفار فرادى":

وما همّهم أنْ أفيقَ ولا همّهم أنْ أغيب

ولا وعيهَم ... ولا وعيهُم!

فكيف تراهم يرون

تفاصيلهم واختلافاتهم؟[2]

انشغال الناس عن بعضهم، واهتمام كلّ إنسان بنفســه انعكــس علـــى هــذه القصيدة، وكان له دور في رسم الصورة.

---

(1) العريّض، امرأة دون اسم، ص9.

(2) العريّض، عبور القفار فرادى، السابق ص 11 .

4. 3. 3 مصدر وطني:

ويتمثل في حال الوطن، و صورته في قصائدها، ومن ذلك قولها في قصيدة "الموت في الساعة التاسعة":

تلك أحياؤنا

في هدير التضاريسِ

أحشاؤها تتضوَّر

أعشاشَنا مدنٌ تتناسلُ أشلاؤها

في إسار المتاريسِ[1]

الوضع السيئ الذي يعيش فيه أبناء الوطن العربي جعل الصورة تتشكل بهذه الطريقة المخيفة، ويكفينا أن نتصور الأماكن التي نعيش فيها وهي ليست إلاّ أعشاش تتمخضُ عن بقايا أجساد، فأبناء هذا الوطن يعلمون مصيرهم منذ ولادتهم.

وفي نهاية هذا الفصل قمتُ بحصر الصور التي حضرت في قصائد الشاعرة ثريا العريض في هذا الجدول*:

جدول رقم (3)

يحتوي على حصر تقريبي للصور الفنية بأنماطها المختلفة

اسم الديوان	الصورة البصرية	الصورة السمعية	الصورة اللمسية	الصورة الشمية	الصورة الذوقية
عبور القفار فرادى	21	11	11	4	4
أين اتجاه الشجر	18	19	9	2	2
امرأة دون اسم	20	9	12	2	2
المخطوطات	18	17	9	7	7
المجموع	77	56	41	15	15

(1) العريّض، أين اتجاه الشجر، ص 65.

* لقد قمت بحصر الصور بشكل تقريبي معتمدا على انتقاء الصور، وبالذات في الصور البصرية.

من خلال هذا الجدول يتبين أن الصورة البصرية تسيطر على القصائد، وكيف لا يكون هذا، والقصيدة تستحيل بلا صورة بصرية، فلا وجود للقصائد بدون صور، وبالذات الصور البصرية، وتأتي بعد ذلك الصورة السمعية،ثمّ اللمسية ثمّ الذوقية والشمية.

ولقد أردت أن اربط بين الحالة النفسية، وحضور الصور في قصائدها معتمدا على الوطن كمصدرٍ، يساهم في تشكيل الصورة، ولقد وجدت أن الصورة البصرية تحضر بشكل واضح، وهذا بسبب ما تشاهده - في التلفاز مثلاً - من مناظر تحزن القلب، وتأتي بعد ذلك الصورة السمعية فالشاعرة تسمع من الإذاعة، ومن الناس عن الذي يحدث في الوطن العربي، ثم تجيء الصورة اللمسية، فالتعلّق بهذا الوطن جعلها تتلمس الجراح ولو بشكلٍ غير مباشر، وتقلُّ عندها الصورة الذوقية والشميّة، فهي لم تتذوق طعم الحرب، ولم تشمُّ رائحة الجثث والقتلى.

الخاتمة:

في نهاية بحثي، وبعد الجولة التي تعرّضت خلالها لقصائد الشاعرة (ثريّا العريّض) نجد الوطن هاجساً يطاردها في كل مكان، ويتسلل إلى قصائدها، ولهذا الوطن عدة معاني فمرةً يكون للوطن العربي، ومرةً للحبيب الذي تناجيه في بعض قصائدها، وأحياناً يكون لحلمٍ جميلٍ يداعبها، ولكنها تخفيه عن الجميع إلاّ أننا نكاد لا نعثر على الوطن الأم في شعرها، وأقصد به "المملكة العربية السعودية" فالشاعرة متصلة بالوطن العربي مباشرة، وقد يكون سفرها الدائم من الأسباب التي أدت لعدم ظهور الوطن الأم، بالإضافة إلى أنها ترى جذوها في كل بلد، ولذلك نجد تلاحماً بينها وبين الوطن العربي ونجدها تقول: "في لبنان تعلمت هناك أنني عربية بقدر ما أنا خليجية، وترسّخ هذا الشعور لدي في فترة التخصص للدراسات العليا بالولايات المتحدة "[1].

---

(1) مقابلة مع ثريّا العريّض في صحيفة الوطن، سابق، ص26.

كما نلاحظ أن حقوق المرأة حاضرة في قصائدها حتى أنها باتت تقوم بدور المحامي الذي يدافع عن قضية تراوده، ولا تغيب عن عينيه هذه القضايا التي تفوح منها رائحة الكبرياء، ولكنة كبرياء مكسور بسبب هذا المجتمع وقيوده التي لم تسمح للمرأة بتسجيل ذاتها على خارطة الحياة، ولقد ظهر الاغتراب في قصائدها، وكان الوطن العربي والمآسي التي تسيطر عليه أكثر العوامل التي أدت إلى الإحساس بالاغتراب، ومن الأمور التي تسترعي الانتباه رغم حالة الحزن المغروسة في قصائدها غياب الرثاء الصريح ولقد سألت الشاعرة عن هذا الغياب، فأجابت بأنها تميل إلى النثر في الرثاء، وقد يعود ذلك لاتساع النثر لتدفق العواطف الحزينة التي يحدُّ الشعر من التفصيل فيها، كما توافرت الأسئلة بكثافة في قصائدها، ويرجع هذا إلى فقد الثقة بالآخر من خلال توجيه الأسئلة في بعض الأحيان للجمادات والطيور والرموز والأساطير، ولم يغب عن الشاعرة الرمز فاستخدمته في قصائدها فهي تعود إلى أعماق التاريخ دائماً، لكي تنتقي الرموز التي تساهم في التعبير عن مشاعرها.

ومن الأمور التي نلحظها عند الشاعرة التناص بأنواعه الذي ظهر جلياً ومميزاً لأنّ النصوص استدعته والعاطفة وضعت لمساتها عليه، والذاكرة استوعبته مما ساهم في إضفاء دلالاتٍ على القصائد وعبر عمّا أرادت.

وينطبق الأمر ذاته على الإنزياح بأنواعه(الاسنادي والنعتي والتركيبي)، فلقد قام بدوره على أكمل وجه، وبالذات الانزياح الاسنادي والنعتي، كما كان للتشكيل البصري حضوراً واضحاً، فعين المتلقي تصافح القصائد في بادئ الأمر، فتجعل المتلقي يتأمل ويستخرج الدلالات والمعاني ومما تتميز به الشاعرة "ثريّا العريّض" استخدام التقنيات الحديثة بشكل لا يهوي بقصائدها إلى دائرة الغموض، كما نجد أنفاس الشعراء تفوح من بعض قصائدها فعندما تقرأ قصيدة "الليل" تتوقع بأنك تقرأ لنزار، وعندما تقرأ قصيدة "وشوشة الصمت في القوقعة" تعتقد بأنّ السياب هو الذي سطر هذه الكلمات، فالشاعرة تأثرت بغيرها، ونجحت في ترك آثارٍ لها من خلال قصائدها ولم يكن للغزل حضوراً في شعرها، فلا أعلم هل هي تحتفظ بهذه القصائد لنفسها أو أنها تتحرج من إظهارها لأنّ المجتمع شديد الحساسية تجاه مثل هذه

الأمور إن ظهرت من الشعراء، فكيف يكون الرد إن كانت الشاعرة من جنس النساء أو أن الوضع المأساوي للوطن منعها من الغزل والإحساس بالحياة، وإنْ كنت أرى الحبُّ والتغزل بالمحبوب غريزة لا تغيب عن الإنسان مهما كانت الظروف.

وإذا نظرنا إلى دواوينها بشكل سريع نجد أن ديوان "عبود القفار فرادى" يصور صراعها مع المجتمع، والعزلة التي تشعر بها، أما ديوان "أين اتجاه الشجر" فيتمحور حول الوطن وهمومه، ويعبر ديوان "امرأة دون اسم" عن المرأة وأحلامها.

وأستطيع أن أقول بأن الشاعرة "ثريا العريض" أنموذج مميز لشاعرة نظمت الشعر، ولم تتوان في استخدام كل التقنيات التي تساهم في خروجها بقصائد جميلة.

ولأنّ هذه الدراسة تختص بشعر ثريا العريض من خلال جوانب عدة، فمن الطبيعي ألا تفي بكل شيء، وهذه الدراسة تفتح المجال لدراسة جوانب تستحق أن تدرس على حده، منها: الاغتراب، والرمز، والوطن.

إذن نلاحظ أن قصائدها كانت مرآة لثقافتها وسعة وعيها، ولقد قيل سابقاً أن الشعر يعكس البيئة التي نشأ فيها.

المراجع

القرآن الكريم.

ابن أبي ربيعة، عمر، (د.ت)، **ديوان عمر بن أبي ربيعة** ، دار صادر - بيـــروت، د. ط.

ابن الرومي، أبو الحسن علي، (1411هـــ - 1991م)، **ديوان الرومي شرح وتحقيق عبد الأمير علي منها**، جزء5، منشورات دار ومكتبة الهلال ط1.

ابن العبد، طرفة، (1395 - 1975)، **ديوان طرفة بن العبد**، شرح الأعلم الشنتمري تحقيق درية الخطيب ولطفي الصقال، (د.ت)، **مطبوعـــات مجمـــع اللغـــة العربية** - دمشق د. ط.

ابن رشيق، أبو علي الحسن، (1981م)، **العمدة**، ج1، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ، دار الجيل بيروت – لبنان ط5.

ابن منظور، جمال الدين، (د.ت)، **لسان العرب**، مجلد 1، دار صادر.

أبو أصبع، صالح، (1979م)، **الحركة الشعرية في فلسطين المحتلـــة منـــذ عـــام 1948م - 1975م**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر – بيروت.

أبو الرضا، سعد، (د.ت)، **الاتجاه النفسي في نقد الشعر العربي أصوله وقضـــاياه**، مكتبة المعارف الرياض.

أبو السعود، أبو السعود سلامة، (2003م)، **الإيقاع في الشعر العربي**، دار الوفـــاء الإسكندرية ، ط1.

أبو ديب، كمال، (1981م)، **في البنية الإيقاعية للشعر العربي**، دار العلم للملايـــين ط2.

أبو شاور، أحمد، (د.ت)، **موسوعة أميرات الشعر العربـــي**، دار أســـامة للنشـــر والتوزيع، الأردن، عمان.

أبو صوفة، محمد عبد اللطيف، (1993م)، **الأمثال العربية ومصادرها في التـــراث**، مكتبة المتحسب، ط2.

أبو ماضي، إيليا، (1977م)، **ديوان الجداول دار العلم للملايين**، بيـــروت - لبنـــان، ط11، فبراير.

أحمد، محمد خليفة، (1988)، **الأسطورة والتاريخ في التـــراث الشـــرقي القـــديم**، (دراسة ملحمة في جلجاميش) دار الشؤون الثقافية العامة - بغداد، ط 1.

أحمد، محمد فتوح، (1978م)، **الرمز والرمزية في الشعر المعاصـــر**، دار المعارف ط2.

إسماعيل، عز الدين، (1994م)، **الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنيـــة والمعنوية** المكتبة الأكاديمية، ط5.

الأنشاصي، خالد، تجليات الغربة الاجتماعية في شعر الألمعي، (1426هـــ)، **مجلـــة الأطام إصداره دورية** تعني بالإبداع والدراســـات الأدبيـــة العـــدد الثـــاني والعشرون ـــ السنة الثامنة ـــ ربيع الثاني، ص 107.

البابطين، سعود، (1995م)، **معجم البابطين للشعراء العرب المعاصرين**، ط1.

البازعي، سعد، (1412هـــ - 1991م)، **ثقافة الصحراء دراسات في أدب الجزيـــرة العربية المعاصر الرياض**، ط2.

البحراوي، سيد، (1996م)، **في البحث عن لؤلؤة المستحيل** "دراسة لقصيدة أمـــل ونقل مقابلة خاصة مع ابن نوح" دار شرقيات ط1.

البخاري، أبو عبد الله محمد، (د.ت)، **صحيح البخاري شرح وتحقيق قاسم الشماعي الرفاعي** جزء 7 دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت ـــ لبنان د. ط.

البخاري، أبو عبدالله محمد، (د. ت)، **صحيح البخاري**، شرح وتحقيق قاسم الشماعي الرفاعي جزء7 دار الأرقم بن أبي الأرقم بيروت – لبنان.

بدوي، محمد عبده، (1988م)، الشاعر والمدينة في العصر الحديث، **مجلـــة عـــالم الفكر**، مجلد 19، عدد 3 ، الكويت، ص 765.

البديوي، صالح، (2000)، **النزعة الإنسانية في شعر جميل صدقي الزهاوي**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك.

البردوني، عبد الله، (1422هـــ - 2001م)، **قبيل رحيله بأســـابيع "لقـــاء صـــحفي"** صحيفة الثورة اليمنية، ص5، العدد 122.

البطل، علي، (د.ت)، **الصورة في الشعر العربي**، شركة الفجر العربي، د. ط.

بليكان، آنا، الرمزية، (1995م)، **دارسة تقويمية ترجمة الطاهر مكي وغادة الحفني**، دار المعارف القاهرة، ط1.

بنيس، محمد، (2001م)، **الشعر العربي الحديث**، ج/3، دار توبقال للنشر الدار البيضاء، ط3.

تبر ماسين، عبد الرحمن، (2003م)، **العروض وإيقاع الشعر العربي**، دار الفجر ت القاهرة، ط1.

تودروف، تزفيتان، (1987م)، الشعرية، **ترجمة شكري المبخوت**، ورجاء بنت سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، ط1، "نقلاً عن إشكالية..".

تودروف، تزفيتان، (1987م)، **في أصول الخطاب النقدي**، ترجمة أحمد المديني، دار الشؤون الثقافية العربية، العراق، بغداد، ط1.

الجاحظ، عمرو بن بحر، (1969م)، **الحيوان**، ج3 تحقيق عبد السلام هارون، منشورات المجتمع العربي الإسلامي، دمشق ط3.

الجرجاني، عبد القاهر، (1969م)، **دلائل الإعجاز**، شرح وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، مكتبة القاهرة ، ط1.

الجزائري، محمد، (د.ت)، **تخصيب النص مطابع الدستور عمان** د.ط.

جعفر، محمد راضي، (1999م)، **الاغتراب في الشعر العراقي المعاصر مرحلة الرواد** منشورات اتحاد الكتاب العرب، د.ط.

الجوهري، إسماعيل حماد، (د.ت)، **الصحاح**، مجلد (1) دار الكتاب العربي بمصر تحقيق أحمد عبد الغفور عطار.

الجيوسي، سلمي، (2001م)، **الاتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث**، ترجمة الدكتور عبد الواحد لؤلؤة مركز دراسات الوحدة العربية الحمراء - بيروت، ط1.

الحاتمي، أبو علي محمد بن الحسن، (1979)، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق جعفر الكتاني، بغداد، 2/ 58.

الحامد، عبد الله، (1402هـ)، **الشعر المعاصر في المملكة العربية السعودية**، د.ط.

حجازين، رشا، (د.ت)، **شعر محمود الشلبي (دراسة أسلوبية)**، رسالة ماجستير إشراف د. إبراهيم عبد الجواد، جامعة مؤتة.

الحسين، أحمد جاسم، (2000م)، **الشعرية (قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي**، الأوائل للنشر والتوزيع، دمشق – سوريا ط1.

حسين، محمد سعد، (د.ت)، **الشعر السعودي بين التجديد والتقليد**، (محاضرة ألقاها الدكتور ثم طُبعت في هذا الكتاب) مطابع اليمامة.

حلوم، أحلام، (2000م)، **النقد المعاصر وحركة الشعر الحر**، مركز الإنماء الحضاري - حلب ط1.

حمود، محمد، (1996م)، **الحداثة في الشعر العربي المعاصر بيانها ومظاهرها**، الشركة العالمية للكتاب بيروت، ط1.

حميد، رضا، (1996م)، الخطاب الشعري الحديث من اللغوي إلى التشكيل البصري، **مجلة فصول**، مجلد 15، عدد 2 صيف، ص 95.

حور، محمد إبراهيم، (1404هـ - 1984م)، **النزعة الإنسانية في الشعر العربي**، مكتبة المكتبة أبو ظبي العين.

خليل، إبراهيم، (1424هـ -2003م)، **مدخل لدراسة الشعر العربي الحديث**، دار المسيرة عمان، ط1.

خليل، أحمد خليل، (1980م)، **مضمون الأسطورة في الفكر العربي**، دار الطليعة - بيروت ط2.

خوجة، غالية، (2003م)، **قلق النص**، المؤسسة العربية، بيروت، ط1.

خير بك، كمال، (1982م)، **حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر**، ط1.

داود، أنس، (د.ت)، **الأسطورة في الشعر العربي الحديث**، منشورات المنشأة الشعبية، د.ط.

الدبيسي محمد إبراهيم، (1414 - 1993م)، **في ذاكرة الصحراء دراسات في نصوص شعرية سعودية معاصرة نادي المدينة المنورة الأدبي**، ط1.

الدبيسي، محمد، (1411هـ -1991م)، دراسة لقصيدة "**وطني ..وطني**" ثقافة اليوم للشاعرة ثريا العريِّض، صحيفة الرياض، السنة السابعة والعشرون، الخميس.

الدبيسي، محمد، (2001م)، **الشعرية المعاصرة في المملكة العربية السعودية**، (ملامح وسمات) النادي الأدبي بالمدينة المنورة، ط1.

الدبيسي، محمد، (د.ت)، **ملامح من النص الشعري المعاصر في المملكة العربية السعودية**.

الدرهم، هيا محمد، (1960 - 1980م)، **صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج**، دار الثقافة.

الدميري، كمال، (1994)، **حياة الحيوان الكبرى**، تقديم: أحمد حسن ج2، دار الكتب العلمية – بيروت ، ط1.

دهمان، أحمد، (1983م)، **الصورة البلاغية عند الجرجاني**، دار طلاس للنشر، دمشق، ط1.

راثفين، ك، (1981م)، **الأسطورة ترجمة جعفر صادق الخليل**، منشورات عويدات، بيروت، ط1.

الرازي، محمد، (1993م)، **مختار الصحاح**، مكتبة لبنان ناشرون، د.ط.

ربابعة، موسى، (1416هـ -1995م)، الانحراف مصطلحاً نقدياً، **مجلة مؤتة للبحوث والدراسات**، المجلد العاشر، العدد الرابع، ص 143.

ربابعة، موسى، (2000)، **جماليات الأسلوب والتلقي**، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية، إربد ط1.

الربيعي، محمود، (1956م)، الشاعر والمدينة، **مجلة عالم الفكر**، مجلد19، عدد 3، الكويت، ص 130.

الرصافي، معروف، (د. ت)، **الأدب الرفيع في ميزان الشعر**، بغداد.

الرواشدة، حامد سالم، (د.ت)، **خالد الساكت شاعراً**، رسالة ماجستير غيرمنشورة، جامعة مؤتة.

الرواشدة، سامح، (1422هـ -2001م)، **إشكالية التلقي والتأويل جمعية عمال المطابع التعاونية** ط1.

الرواشدة، سامح، (1999م)، **فضاءات الشعرية المركز القومي**، للنشر، اربد، الأردن.

الرواشدة، سامح، (د.ت)، **شعر عبد الوهاب البياتي والتراث**، وزارة الثقافة عمان - الأردن.

الرواشدة، سامح، (د.ت)، صورة من الانزياح التركيبي وجمالياته، "قصيدة إسماعيل لأدونيس "**مجلة دراسات**، م30، ع3، ص 468.

زامل، صالح، (2003م)، **تحول المثال**، دراسة لظاهرة الاغتراب في شعر المتنبي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت، ط1.

زايد، علي عشري، (1978م)، **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، منشورات الشركة العامة طرابلس، ط1.

الزركلي، خير الدين، (1984)، **الوجيز في سيرة الملك عبد العزيز** ط4، دار العلم للملايين، بيروت - لبنان.

الزعبي، أحمد، (1995م)، التناص، **نظرياً وتطبيقياً**، مكتبة الكتاني، إربد، ط1.

سليمان، خالد، (1987م)، **أنماط من الغموض في الشعر العربي الحر**، د.ط، منشورات جامعة اليرموك.

سليمان، خالد، (1999م)، **المفارقة والأدب**، دار الشروق للنشر والتوزيع، ط1، عمان، الأردن.

سمرين، رجاء، (د.ت)، **شعر المرأة العربية المعاصر** 1945 - 1970م، دار الحداثة للطباعة والنشر، د.ط.

السياب، بدر، (1971م)، **ديوانه**، دار العودة، بيروت، د.ط.

شاخت ، ريتشارد، (1980م)، **الاغتراب**، ترجمة كامل يوسف حسين، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ـ بيروت.

الشنطي، محمد صالح، (2001م)، **النقد الأدبي المعاصر في المملكة العربية السعودية**: ملامحه واتجاهاته وقضاياه. دار الأندلس ط1.

شوقي، أحمد، (د.ت)، **الشوقيات**، مجلد 4، دار الفكر، د.ط.

الشوك، علي، (1999م)، **جولة في أقاليم اللغة الأسطورية**، دار المدى، سوريا - دمشق ط2.

صالح، بشرى موسى، (1994م)، **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**، المركز الثقافي، بيروت، ط1.

الصباغ، رمضان، (1998م)، **في نقد الشعر العربي المعاصر(دراسة جمالية)**، دار الوفاء، ط1.

الصكر، حاتم، (1994م)، **كتابة الذات دراسات في وقائعية الشعر**، دار الشروق، عمان، الأردن، ط1.

الصوينع، عثمان الصالح، (1408هـ)، **حركات التجديد في الشعر العربي المعاصر**، جزء 2، ط1.

الضاوي، أحمد عرفات، (1998م)، **التراث في شعر رواد الشعر الحديث (دراسة نقدية)**، د.ن، ط1.

عباس، إحسان، (1398هـ - 1978م)، **اتجاهات الشعر العربي المعاصر**، عالم المعرفة.

عباس، إحسان، (1983م)، **فن الشعر**، دار الثقافة - بيروت، ط3.

العباس، محمد، (1416هـ - 1995م)، **سعاد تلبسه وثريا تعقلنه**، صحيفة اليوم العدد 8186 ص12.

عبد الرحمن، عبد الهادي، (1994م)، **سحر الرمز (مختارات في الرمزية والأسطورة)** مقاربة وترجمة، دار الحوار - اللاذقية، ط1.

العريِّض، ثريا إبراهيم ديوان، (1418هـ - 1998م)، **امرأة دون اسم**، مطابع التريكي، ط1، الدمام، السعودية.

العريِّض، ثريا إبراهيم، (1414هـ)، **ديوان عبور القفار فرادي**، نادي الطائف الأدبي، ط1، السعودية.

العريِّض، ثريا إبراهيم، (1415هـ - 1995م)، **ديوان أين اتجاه الشجر**، مطابع التريكي، ط1، الدمام، السعودية.

عز الدين، يوسف، (1406هـ -1986م)، **التجديد في الشعر الحديث**، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ط1.

عصفور، جابر، (1992م)، **الصورة الفنية المركز الثقافي العربي**، بيروت، ط3.

العلاّق، علي جعفر، (2003م)، **في حداثة النص الشعري**، دار الشروق، ط1، عمان.

العلي، محمد، (1990م)، **الانتظار**، صحيفة الشرق الأوسط، ص17 العدد 4078 السبت.

عمار، محمود إسماعيل، (1424هـ - 2003م)، **صورة الحجر الفلسطيني في الشعر السعودي**، دار المجدلاوي، ط1، عمان.

عوض، ريتا، (1978)، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي المعاصر**، المؤسسة العربية، ط1، بيروت.

عيد، رجاء، (د.ت)، **القول الشعر في منظورات معاصرة**، منشأة المعارف، الإسكندرية، د.ط.

عيد، رجاء، (د.ت)، **دراسة في لغة الشعر رؤية نقدية**، منشأة المعارف بالأسكندرية، د. ط.

العيد، يمني، (1985م)، **في معرفة النص**، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3.

الغذامي، عبد الله، (1419هـ)، "من أوراق مؤتمر الأدباء الثاني، بمكة المكرمة **مجلة النص الجديد**، ص 50.

الغذامي، عبد الله، (1426هـ -2005م)، **"ثريا"** صحيفة الرياض العدد 13408 السنة الثانية والأربعون.

الغذامي، عبدالله، (1995)، الخراب الجميل، **مجلة علامات في النقد**، ج 17، مجلد 5، ص 35.

الفرج، سعود عبد الكريم، (1417هـ - 1996م)، **شعراء مبدعون من الجزيرة والخليج**، مكتبة الملك فهد الوطنية، الرياض، ج1، ط1.

الفرزدق، أبو فراس همام، (د.ت)، **ديوان الفرزدق**، دار صادر بيروت، مجلد1، د.ط.

فضل، صلاح، (1996م)، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، لبنان ، ط1.

فضل، صلاح، (1997م)، **مناهج النقد المعاصر**، دار الآفاق العربية، ط1.

فهمي، ماهر حسين، (1401هـ -1981م)، **الحنين والغربة في الشعر العربي الحديث**، دار القلم - الكويت ط2.

الفيروز أبادي، مجد الدين، (د.ت)، **القاموس**، مجلد 1، دار الكتاب العربي، د.ط، بيروت.

الفيروز أبادي، مجد الدين، (د.ت)، **القاموس**، مجلد 2، دار الكتاب العربي، د.ط، بيروت.

الفيروز أبادي، مجد الدين، (د.ت)، **القاموس**، مجلد 3، دار الكتاب العربي، د.ط، بيروت.

قاسم، عدنان، (1981م)، **الأصول التراثية في الشعر العربي المعاصر**، المنشأة الشعبية للنشر، ليبيا، ط1.

قاسم، محمد أحمد، (2002م)، **المرجع في علمي العروض والقوافي**، جروس بُرس، ط1.

القاسم، يحيى، (1998م)، انزياح المصاحبات المعجمية (دراسة في شعر أمل دنقل) **مجلة جامعة البحث**، دمشق، م 21، ص 152.

قباني، نزار، (1992م)، **الأعمال السياسية**، منشورات نزار قباني، بيروت - لبيان، ط2.

قصاب، وليد (2005)، الشعر والمتلقي، **مجلة الحرس الوطني**، العدد 272، السنة السادسة والعشرون، ص 96.

القصيبي، غازي، (2002)، **بيت**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط1.

قميحة، مفيد، (1981م)، **الاتجاه الإنساني في الشعر العربي المعاصر**، منشورات درا الآفاق الحديثة، بيروت، د.ط.

القيس، امرؤ، (1989)، تحقيق حنّا الفاخوري، دار الجيل، بيروت، ط1.

القيس، امرؤ، (د.ت)، **ديوان امرئ القيس**، دار صادر، بيروت، د. ط.

كريستيفا، جوليا، (1991م)، **علم النص ترجمة فريد الزاهي**، دار توبقال للنشر، المغرب، ط 1.

كورتل، آرثر، (1993م)، **قاموس أساطير العالم**، ترجمة سُهى الطريحي، المؤسسة العربية - بيروت، ط1.

كوهن، جان، (1986م)، **بنية اللغة الشعرية**، ترجمة محمد الوالي ومحمد العمري، درا توبقال للنشر، ط1، المغرب.

اللعبون، فواز عبد العزيز، (د.ت)، **شعر المرأة السعودية المعاصرة:** دراسة في الرؤية وبنية (1383هـ/ 1963م - 1423هـ/2002) رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية اللغة العربية جامعة الإمام محمد بن سعود، الرياض.

لويس، سيسل دي، (1982م)، **الصورة الشعرية**، ترجمة أحمد الجنابي، وزارة الثقافة والإعلام، العراقية، دار الرشيد، د.ط.

الماكري، محمد، (1991)، **الشكل والخطاب** (مدخل لتحليل ظاهراتي)، المركز الثقافي العربي - بيروت ط1.

المتنبي، أبو الطيب، (د.ت)، **ديوان المتنبي**، دار صادر، بيروت، د.ط.

مجاهد، أحمد، (1998م)، **أشكال التناص الشعري**، دراسة في توظيف الشخصيات التراثية، الهيئة المصرية للكتاب، د.ط .

المجذوب، عبد الله، (1970م)، **المرشد إلى فهم أشعار العرب وصفاتها**، ج1، الدار السودانية - الخرطوم، د.ط.

مجلة الحرس الوطني، عسكرية ثقافية شهرية العدد 195 السنة 19، 1419/6هـ 1998/10م، صادرة عن المملكة العربية السعودية، ص 86 - 89.

المجلة العربية، العدد 186 السنة 17، 1992/12م.

المجلة العربية، العدد، 1421/3هـ، 2000/6م.

مجلة النص الجديد، مجلة ثقافية يصدرها كتاب النص الجديد في المملكة العدد 5 1416هـ/ 1996م، ص 107 - 116.

مخطوطات تحتوي على سيرة شخصية وأدبية وبعض المعلومات من الملتقيات عبر البريد، 2005/8/1م.

مخطوطات تضم مجموعة من القصائد حصلت عليها من الشاعرة عبر البريد ، 2005/8/1م.
المسدي، عبد السلام، (1977م)، **الأسلوبية والأسلوب الدار العربية للكتاب**، ليبيا د. ط.
مطلوب، أحمد، (1985م)، **الصورة في شعر الأخطل الصغير**، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان (د.ط).
المعري، أبو العلاء، (1383هـ -1963م)، **سقط الزند**، دار صادر، بيروت د.ط.
المعيقل، عبد الله حامد، (1422هـ -2001م)، **موسوعة الأدب العربي السعودي الحديث**" نوص مختارة ودراسات مجلد 2 الشعر. المفردات للنشر والتوزيع ط1، الرياض.
مفتاح، محمد، (1992م)، **تحليل الخطاب الشعري**، إستراتيجية النص المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3.
مكليش، إرشيبالد، (1963م)، **الشعر والتجربة**، ترجمة: سلمي الجيوسي، دار اليقظة - بيروت د.ط.
الملائكة، نازك، (1983م)، **قضايا الشعر المعاصر**، دار العلم للملايين ط7.
ملحس، ثريا، (د.ت)، **القيم الروحية في الشعر العربي** (قديمة وحديثه)، مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، د.ط.
منصور، حسن عبد الرازق، (د.ت)، **الانتماء والاغتراب**، دار جرش للنشر والتوزيع خميس مشيط، المملكة العربية السعودية د.ط.
الميداني، أبو الفضل أحمد، (د.ت)، **مجمع الأمثال**، مكتبة المعارف، بيروت، لبنان د.ط.
ناظم، حسن، (1994م)، **مفاهيم الشعرية** (دراسة مقارنة في الأصول والمنهج والمفاهيم) المركز الثقافي العربي – بيروت، ط1.
نوفل، يوسف حسن، (1401هـ - 1981م)، **قراءة في ديوان الشعر السعودي**، النادي الأدبي الرياض.

الهاشمي، السيد أحمد، (1403هـ - 1983م)، **ميزان الذهب في صناعة شعر العرب**، دار الكتب العالمية، بيروت - لبنان.

هدارة، محمد مصطفى، (1410هـ - 1990م)، **دراسات في الأدب العربي الحديث**، دار العلوم العربية، بيروت - لبيان -، ط1.

هلال ، هيثم، **(2004م)**، **أساطير العالم**، دار المعرفة، بيروت - لبيان، ط1.

الهندي، أشجان، (1417هـ - 1996م)، **توظيف التراث في الشعر السعودي المعاصر النادي الأدبي**، بالرياض.

الهويش، عبد الله إبراهيم، (1421هـ -2000م)، **ألوان من الفكر**، ط1.

الوائلي، عبد الحكيم، (د.ت)، **موسوعة شاعرات العرب من الجاهلية حتى نهاية القرن العشرين**، ج1، دار أسامة للنشر.

الوهيبي، فاطمة، (1416هـ - 1996م)، جدل التسمية وجدل الكينونة، **مجلة النص الجديد**، العدد الخامس، ص 107 - 116.

الوهيبي، فاطمة، (2005م)، **المكان والجسد والقصيدة**، المركز الثقافي العربي، ط1

السيرة الذاتية

الاسم: مجـدي بن عيـد بن علـي الأحمـدي.

مكان الولادة: جــدة – المملكة العربية السعوديـة.

تاريخ الولادة: 18/ 5/ 1980م ــــ 4/ 7/ 1400هـ

الجنسية: سعـودي.

الكلية: الآداب

التخصص: لغة عربية وآدابها

السنة: 2006

العنوان البريدي: ــــ

الهاتف الأرضي والنقال: 0796916881 -- 00966503308898

البريد الإلكتروني: - Romal 9 @ homtail. Com

المؤهلات العلمية:

- بكالوريوس لغة عربية جامعة الملك عبدالعزيز – كلية الآداب- جدة 1423هـ
- ماجستير لغة عربية وآدابها- جامعة مؤتة- كلية الآداب 12/14/ 2006م